Una república de las letras

Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado

Miguel Dalmaroni

BEATRIZ VITERBO EDITORA

Dalmaroni, Miguel
Una república de las letras : Lugones, Rojas, Payró: escritores argentinos y Estado - 1a ed. - Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2006.
256 p. ; 20x14 cm.

ISBN 950-845-172-6

1. Literatura Argentina. 2. Estudios Literarios. I. Título
CDD 801.95

Biblioteca: *Ensayos Críticos*
Ilustración de tapa: Daniel García

Primera edición: febrero 2006
© Miguel Dalmaroni
© Beatriz Viterbo Editora
Sargento Cabral 74 (2000) Rosario, Argentina
www.beatrizviterbo.com.ar
info@beatrizviterbo.com.ar

Esta obra fue distinguida con el tercer premio del Concurso Nacional "Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial", del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES, año 2004, género ensayo, por un jurado integrado por Sylvia Saítta, Jorge Landaburu y Eduardo Grüner.

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

A la memoria de Rómulo Orlando Dalmaroni

Esta obra fue distinguida con el tercer premio del Concurso Nacional "Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial", del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES, año 2004, género ensayo, por un jurado integrado por Sylvia Saitta, Jorge Landaburu y Eduardo Grüner.

Avisos

"Bolilla siete" –dijo. "Leopoldo Lugones". [...]
"Ni me lo nombre... ¡A ese ni me lo nombre!" [...]
"¿Sabe quién es ese sujeto?
¿Sabe qué escribió? [...] Escuche:
Reclamemos la enmienda pertinente
del código rural cuya reforma
en la nobleza del derecho agrícola
y en la equidad pecuaria tiene normas.
"¿A usted le parece que se puede hablar aquí
de un individuo que ha escrito eso?".

Juan José Saer, La vuelta completa, *1966.*[1]

1. Para disculparme por mi insistencia en un tema que él ya había estudiado e iluminado con lo principal o lo único interesante que podía decirse al respecto, un historiador eminente me decía no hace mucho que la cultura argentina es corta, de modo que resulta inevitable que los críticos nos encontremos en algunas de sus esquinas y allí nos entorpezcamos tratando de darnos paso. Le respondí que aunque acababa de enterarme, también en eso venía repitiendo sus franquezas: casi todos los estudiantes que han soportado mis cursos me han escuchado advertirles que la literatura argentina es corta y mala, una combinación de condiciones que implora por un impulso antológico magnánimo si pretendemos no quedarnos con las manos casi vacías. Por supuesto, un punto de partida semejante supone una creencia que para muchos es hace tiempo una especie de antigualla y para otros, incomprensiblemente, una parte pudenda de la subjetividad del crítico que quien se precie de tal no debería exhibir: la creencia en que lo que llamamos literatura es un arte y merece algo así como un juicio de calidad. Para ciertas morales críticas dominantes en las universidades, los libros suelen ser considerados más bien por su interés cultural, histórico, antropológico, político, y no hay nada

nuevo en ello. Me parece muy difícil, no obstante, dar por cierto que haya de veras quienes crean que la discriminación entre la muy mala literatura de, pongamos por caso, Manuel Gálvez, y la muy buena de Juan L. Ortiz, ya no los afecta ni les concierne más que como un orden o una sensibilidad histórica de entre las tantas que, por supuesto, pueden y merecen explicaciones críticas.

Este libro intenta alguna explicación de ese tipo, acerca de un tramo de la historia literaria argentina de cuya calidad no obstante puede seguir afirmándose que es más bien escasa. La megafónica impudicia lugoniana, la simpática pedagogía de Payró, o los esfuerzos oftalmológicos de Rojas pueden resultar por muchas razones inevitables a nuestra propia condición histórica; ninguna de esas razones impedirá que permanezcan lejos de la mejor literatura argentina. Lejos de los ardores románticos de la guerra, que había terminado mucho antes de que aprendiesen las primeras letras –lejos de Hernández, de Sarmiento, de Mansilla–; lejos a la vez del momento en que los escritores pudieron disponer de un castellano literario rioplatense –que apenas entrevieron más o menos a desgano en Quiroga, en Güiraldes o en Borges–; es cierto que, por lo mismo, el mérito de algunas de sus páginas menos percudidas se gana el beneficio de ese acopio compasivo de atenuantes. Fueron sin duda escritores en el sentido moderno de la palabra, porque se quisieron artistas, y porque esa fe voluntariosa los hizo intelectuales de cierto tipo, es decir ingenieros verbales alienados: imaginaron diseñar las formas mejores del civismo cultural y al mismo tiempo las de un arte literario que más tarde escribirían otros. Les tocó creer a destiempo en la ecuación *escritor, luego patriota*. Pero no fue a pesar de eso sino, en cambio, entreverada con ese impulso que la pulsión artística los arrastraba y lograba llevárselos a su terreno. Esa cualidad intermitente que no se les mezquinó por completo justifica su inclusión en una historia crítica de la literatura, no sólo en una historia de las ideas o de la cultura. En el conjunto, por supuesto, Lugones parece haber sido quien pudo ir más lejos. Leer todavía a Lugones, seguir leyéndolo aún hoy, es someterse a una interrogación para la que no es posible la completa indiferencia a que empujan el fastidio o la risa si pretendemos hacer de la crítica no sólo una práctica ajus-

tada a demandas institucionales o a buenas intenciones políticas sino también a lo que se ha llamado una ética de la lectura o, de modo menos restringido, una ética de la literatura. Quiero decir que esa interrogación no significa nada, ni siquiera llega a formularse, si nos satisfacemos en la innegable necesidad política de reescribir una historia de la cultura, pero en cambio nos asalta si suspendemos por un instante esa moral de nuestra condición profesional, es decir si suponemos que estamos releyendo a Lugones porque sí, porque nos da la gana, porque no termina de disgustarnos o nos perturba o nos concierne. No me interesa aquí indagar si se trata de una paradoja, pero quisiera aunque más no sea anotar la conjetura según la cual, por lo menos en el caso de Lugones, si no desoímos esa interrogación en torno de nuestra propia inquietud, el descubrimiento de alguna respuesta más o menos provisoria nos devolverá indefectiblemente a esa condición histórica, es decir a las determinaciones que estudiamos cuando justificamos nuestras lecturas en una historia cultural que sería nuestra misión crítica reescribir.

Por eso, con el riesgo de excederse en la repetición, la parte II del libro vuelve a Lugones y propone una lectura de su caso como escenificación histórica del artista en tanto exabrupto de lo que por lo menos hasta no hace mucho fue nuestra propia subjetividad. Aunque los lectores siempre comienzan por donde les place, aquí no es ocioso avisar que puede hacérselo por esa segunda parte. Sospecho que quienes se inclinen por una presentación más organizada y explicativa, en cambio, preferirán las tesis generales del capítulo 1 –donde reseño y discuto además algunos enunciados de la crítica precedente–, y podrán leer el resto como argumentos que las retoman y desarrollan. Como se verá, el libro podría leerse como la exploración de una de las principales tesis de Ángel Rama acerca de la nueva situación de los intelectuales latinoamericanos, y sobre todo de lo que Rama denomina "escritores–artistas", durante el fin de siglo de la modernización (y como una ligera desviación de esa tesis). Aunque prefirió vincularlos menos con el Estado que con "la política", Rama propuso "revisar ese lugar común, con particular referencia a los literatos, pues se los ha visualizado retirándose de toda actividad política", y dejó plan-

teada en cambio una "doble perspectiva": se trataba de advertir que "hubo especialización, hasta llegar a veces a la absorbente pasión de Darío, y simultáneamente participación generalizada en el foro público, donde además se jugaba con frecuencia el destino personal".[2] Si, como propone Rama, entre los escritores modernistas que se atribuyeron una "función de ideólogos" se contaban tanto ensayistas como poetas, lo que nos proponemos enfatizar aquí es que algunos de esos "artistas" de las letras modernas aspiraron a serlo entablando un tipo particular de relaciones con el Estado modernizador.[3]

2. No es novedoso que eso que la modernidad y aún nosotros llamamos "arte" pueda pensarse como una de las formas de la experiencia que se recorta de otras porque actúa por caminos *atravesados* y, en lugar de arribar finalmente a destino descubre, por ese atajo contrario del que se toma conocimiento únicamente durante su mismo discurrir, territorios y contra-tiempos imposibles de ser hablados por el orden presente del discurso o pensados por la ideología. Las figuras con que una noción de "arte" como esa se ha escrito en el pensamiento más o menos reciente son muchas; el "arte" como una palabra-saco con que podemos referir un tipo de acontecimiento en que cierta anomalía sin modelo desanda recorridos impuestos a la experiencia por los sistemas de sentido de la cultura; y que a veces se apura no tanto como contestación sino más bien como un juego revertido de descomposición-composición: da vueltas lo que se impone y tras el desarme, muestra que aquello que estaba antes del sentido obligado de la barbarie cultural se reengendra como si fuese su efecto, la ironía involuntaria de su revancha *natural*. En la experiencia que nombramos como "arte", así, *pasa algo* que no pertenece al orden de la comunicación. Tras un largo proceso que ha sido nombrado de muchos modos y que no pretendo sintetizar aquí (giro lingüístico, giro cultural, posmodernidad o hipermodernidad, conversión de la lógica del capital multinacional en lógica cultural global), la ideología belartista o, lo que es lo mismo, la reducción canonicista del arte, de la literatura y de la cultura, fue en gran medida reemplazada por la reducción

comunicológica o, más ampliamente, por variantes de una ideología funcionalista. Según estas orientaciones, las prácticas culturales en general y especialmente las que la cultura suele llamar arte y literatura, consisten en una serie de dispositivos más o menos sofisticados cuyo propósito es el de producir, acompañar o reproducir la dominación; desde este tipo de perspectivas es que ciertas intervenciones intelectuales han adoptado, en términos de su doble negativo y para impugnarla, la noción cultual de canon, en una operación cuyo potencial crítico fue desde el comienzo *regional* y que ya parece agotado; y desde esa u otras hipótesis, han llegado a levantar una sospecha metódica sobre el conjunto entero de las prácticas que la cultura crítica moderna sujetaba ideológicamente bajo nociones como alta cultura, cultura letrada, arte, literatura. En los dos extremos, la cultura se reduce a una lógica del intercambio, de la comunicación, de la representación del mundo, o a una pedagogía.[4] Aun para sujetos, textos y prácticas como los que estudia este libro, preferiríamos adoptar una perspectiva según la cual deberíamos llamar arte y literatura, estrictamente, al conflicto que se produce entre las lógicas del intercambio y un tipo de acontecimiento que, precisamente, corta el circuito, interrumpe la comunicación y es ajeno al régimen de la representación; un tipo de acontecimiento que no deja de producirse en cualquiera de las prácticas que ya parece riesgoso seguir incluyendo en la palabra "cultura".[5] La irreductibilidad, en fin, de un suceder *asocial* que podemos ver –y no creo que se trate de una paradoja– como el lugar escurridizo en que se efectúa lo social o, mejor, en que se produce una auténtica condición de los sujetos, esa que los discursos sociales no podrían sujetar.[6] Literatura: el engendramiento de un acontecer para el cual, antes de esa configuración *artística* en que nos lo damos, no hay lengua social disponible. La literatura, el arte (aunque sepamos hace tiempo que son dos palabras ocupadas) no serían, así, parcelas del intercambio y, por lo tanto, de la mera reproducción del mundo. Parece políticamente menos tranquilizador –parece más crítico– sostener, precisamente, lo contrario: si la literatura y el arte tienen una dimensión social, ésta reside en que, de modo invariable, perturban y cortan los intercambios.[7] Ciertos empecinamientos de Alberto Giordano

iluminan lo que digo: "[algunas obras literarias] pueden hacer que, más allá de cualquier representación, [...] el mundo se transforme en mundo", "un mundo inminente" que "se anuncia [...] en la descomposición y en la fractura de las representaciones que nos identifican con el mundo, el de siempre, el nuestro"[8]. De ahí que estemos habituados a suponer en general una incompatibilidad sólida entre artistas e institucionalización, literatura y transacción social convenida; en términos históricos, sin embargo, eso no nos obliga a esperar que alguna nueva conjunción entre escritores y Estado no haya sido de algún modo posible, sobre todo cuando –como en los casos que estudiamos– el arte moderno comienza a darse forma al mismo tiempo que lo hace un nuevo tipo de Estado. En los escritores y textos que revisa este libro, ya se abre paso una concepción artística de la literatura como la que describíamos, pero a la vez –y, podría decirse, contra sí mismo– ese arte se sueña legitimado e impuesto por el pacto que establece con algunos valores e instituciones del Estado. Si el artista moderno es siempre *asocial*, los compromisos que se estudian aquí entre nuevos escritores y nuevo Estado subrayan la distancia, la confrontación o la ajenidad precisamente porque intentan suprimirlas y porque por momentos se creyó que lo lograban. Sobre todo por eso, las páginas que siguen procuran no perder de vista una confluencia histórica problemática que no habría agotado su productividad, la que cruza al escritor "intelectual" con el escritor "artista" y hace del cuerpo de su experiencia un terreno particularmente *dramático* de lo que antes llamábamos lucha de clases.

3. "Lucha de clases", "Estado", "arte": no son otra cosa que *textos*, se nos dice. La advertencia parece formar parte de una férrea constelación universitaria de creencias que ha casi naturalizado como profilaxis política la obligación corporativa de salmodiar lo obvio con la frecuencia de un credo destinado a aventar la sospecha de la tentación metafísica (me dicen que con tal de no correr el más mínimo riesgo de rendirse a una ingenua postulación verbal de la evidencia o de los hechos, hay quien prefiere suspender la certidumbre de que hasta el genocidio sea algo que haya

nomás sucedido). Por supuesto, "genocidio" también es un texto, en cuyo caso "texto" también es un texto, y así. La reducción lingüística ha sido capaz de ridiculizar, sin ruborizarse, la curiosa idea (a la que algunos seguimos apegados) de que, en efecto, ha habido un pasado material acerca del que podemos alcanzar a saber algo.

Desde ya, este libro utiliza "textos" construidos, inventados o impuestos por sujetos históricos identificables no porque adopte como objetivaciones críticas los subjetivemas sociales del pasado en que se interesa, sino sencillamente porque tales "textos" no han sido más que una de las dimensiones de las prácticas históricas que analizamos, y han operado en el curso material de un pasado que no es la mera fantasmagoría presente de la crítica. Pienso, pongamos por caso, en la "modernización" como un proceso *naturalizado* por ciertos sujetos históricos, y según el cual no sólo en la cultura estamos ante una fase histórica caracterizada por el dominio internacional de un "modelo de mundo dominante".[9] De igual manera escribo "Estado", y acerca de la misma noción de Estado como conjunto de instituciones socialmente dadas, que no por "construida" dejó de funcionar como un poderosísimo impulsor de prácticas, imperativos, legitimaciones, temores, decisiones. O el concepto de "literatura culta" o "circuito culto"; en principio lo uso para distinguir de la nueva producción cultural de mercado el conjunto de poéticas, escritores, formaciones e instituciones culturalmente más autorizados, que tarde o temprano irían ocupando la tradición dominante de la "literatura argentina".

La expresión "república de las letras" ha tenido un uso a la vez bastante extendido e impreciso. A nuestros oídos resuena como una especie de desafío contra el anatema platónico, y su ocurrencia explícita más remota estaría en *La República Literaria*, un escrutinio satírico de la literatura peninsular que escribió el español Diego Saavedra Fajardo (1584-1648). En estos tiempos, la figura fue utilizada sin aclaraciones por investigadores como Robert Darnton o Pascale Casanova, con el significado más o menos corriente, el mismo que tiene su despliegue teórico más ambicioso en la sociología del campo literario de Pierre Bourdieu: en la era moderna, la comunidad de los artistas y escritores es un mundo o

un mundillo aparte, regido por leyes propias, autónomas, en principio ajenas a las que organizan el resto de las relaciones sociales.[10]

En este caso, adopto la figura "república de las letras" desde el título de este libro para aludir también a un proceso histórico particular: durante la modernización de la literatura argentina, tanto algunos escritores-artistas como ciertos funcionarios públicos concedieron, desearon, imaginaron o alcanzaron a creer que planificar el Estado era la misión principal de las nuevas letras y, luego, la justificación del escritor moderno y de su lugar en la sociedad. No se trata exactamente de una repetición del tópico del *gobierno de la ciudad por los poetas,* sino más bien de una concesión que lo corrige al destinar para el jefe de Estado o el hombre de acción un suministro espiritual imprescindible que sólo el escritor-artista moderno, su ventrílocuo, podría proporcionarle. Propongo además que esa hipótesis tiene un cierto interés historiográfico, sobre todo en el campo de la crítica literaria, donde las tradiciones dominantes habrían preferido adoptar como perspectiva propia (y por razones también históricas de innegable espesor) valores provenientes de las alternativas *modélicas* de la modernización literaria o de momentos de mayor desarrollo de la autonomización de los intelectuales y de los artistas, es decir los valores de la oposición, la negación o la impugnación del Estado por parte del escritor; es cierto que en América Latina esos valores surgen con toda la fuerza de la novedad hacia el 900, pero en ese momento no son indiscutibles ni los únicos que definen las posibilidades disponibles de modernización de las letras, por más que resulten *estadísticamente* impactantes y, a largo plazo, dominantes. Conviene aclararlo desde ya: esa alianza entre escritores y Estado que analizo reúne un puñado de nombres y alcanza su clímax durante unos pocos años –digamos, en torno de 1910–; pero tanto esas firmas como el momento –Joaquín V. González, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Manuel Gálvez, alrededor del Centenario– han sido considerados de modo casi unánime por la crítica de la cultura entre los más importantes durante el proceso de modernización de la literatura argentina; lo que propongo aquí es que, además, esa alianza que describo (y que parece ajena a la

modernización modélica) forma parte de los modos característicos –si se quiere, *locales*– de ese proceso, y que es más o menos transitoria pero también nueva, no residual.

Como se ve, la hipótesis –que hace de hilo conductor no excluyente de los ensayos del libro– es bastante sencilla, y es posible que ofrezca su puerta de entrada más democrática en el espesor fatalmente escolar del destino de las intervenciones y los textos de escritores cuyo ápice parece estar en Lugones. El epígrafe de Saer –una escena típica de examen escolar argentino– representa, en este sentido, un lugar común del fastidio artístico de varias generaciones de escritores y lectores ante los efectos residuales pero persistentes de una literatura escrita más para el sujeto estatal de la cultura que para el arte. En la cita, para que el joven profesor de literatura Pancho Expósito pueda despotricar a gusto contra la herencia literaria que parece obligado a sobrellevar, el igualmente joven Juan José Saer elige uno de los momentos antológicos más caricaturescos de Lugones. También es posible recordar algunos otros, más efectivos. Desde ya, el Lugones que Borges no puede evitar y al que reinventa de un modo especialmente taimado y estratégico. Pero en términos de impacto en las concepciones más generalizadas de la literatura –es decir las de la escuela–, es probable que el episodio de mayor importancia histórica esté en la eficacísima decisión lugoniana de ungir al *Don Segundo Sombra* como lo mejor de las nuevas letras de los años veinte, un gesto premeditado y definido que convirtió la novela de Güiraldes en el primer *long-seller* escolar de la literatura argentina después del *Martín Fierro*.[11]

Al respecto, quisiera subrayar desde ya que, aunque la historia de la enseñanza de la literatura no es el tema de este libro, la importancia de los escritores y problemas de que me ocupo podría medirse por la conexión que tuvieron no sólo con el Estado en general sino sobre todo con el lugar de la literatura en la educación pública. A su vez, sería relevante que nosotros mismos volvamos una vez más a estos temas porque en la Argentina la mayor parte de los críticos literarios o culturales trabajamos como profesores de futuros profesores de literatura: escribimos crítica *porque* enseñamos literatura en las universidades; y allí, casi todos

nuestros alumnos se preparan para trabajar como docentes de lengua y literatura en la escuela secundaria. Podemos tratar de expandir nuestro trabajo hacia otros territorios, y a menudo lo hacemos; podemos probar otras formas de intervención crítica o inventarlas, pero no porque carezcamos de alguna: improbablemente entusiasmados, apasionados, conflictuados, fastidiados o, en el peor de los casos, indiferentes, el modo principal en que de hecho intervenimos es ese –el de mayor alcance–, y nuestro interlocutor apenas indirecto, el *sujeto secundario*, está allí; por supuesto, ese sujeto se halla severamente constituido por viejas y nuevas formas de dominación cultural y social, entre las que –para ser franco– el fantasma del "canon" hace tiempo no se cuenta entre las más operantes. Según lo que alcanzo a saber –posiblemente de modo no menos *regional* y recortado que el problema mismo– hasta ahora las nuevas "agendas" internacionales de la crítica cultural no han tenido mucho para decirnos al respecto.[12]

4. Entre otras, la cuestión de lo nacional ha poblado esas agendas desde hace más de dos décadas. Pero esa presencia repetida ha convivido con una reticencia entre metodológica y política hacia el límite nacional como criterio de identificación de los temas y recorte del corpus crítico. Cuando escribimos, como en este caso, de escritores argentinos, se nos sugiere inscribirlos, con más o menos énfasis, en el territorio de América Latina. En este libro, como se verá, apenas alcanzo a insinuar esa inscripción como un campo cuyo estudio seguramente podría ampliar, completar o corregir muchas de las ideas y argumentos que propongo (pienso, por ejemplo, en un trabajo que compare o contraste lo que digo acerca de las relaciones entre escritores argentinos y Estado con lo que sucedía en otros países de América Latina). No obstante, tampoco ignoro que los condicionamientos del recorte crítico –por ejemplo los de orden profesional e institucional– son inevitables en *todos* los casos, de modo que el límite nacional de la lectura tiene márgenes propios de inconsistencia y ceguera, pero es tan problemático y tan legítimo como otros, incluso cuando –como aquí– se lo adopta fuera de toda simpatía ideológica o política. Lo nacional es un recorte aceptable y productivo por lo menos por dos ra-

zones: en general, desde hace unos dos siglos se trata de un límite histórico, es decir de una poderosa y extendida construcción de los sujetos de la modernidad, no de una mera operación crítica; y en particular, es decir para los temas de este libro, lo nacional es un horizonte y una red de artefactos que, por más resistencia crítica que le opongamos, vuelve siempre en las prácticas culturales y define los conflictos históricos que estudiamos por lo menos tanto como otros recortes.

5. Para retomar lo que señalé al comienzo de esta introducción, es posible que mucho de lo que propongo en los ensayos reunidos aquí esté anticipado o sugerido en algunos trabajos de David Viñas, Noé Jitrik, Jorge Monteleone, Oscar Terán y María Teresa Gramuglio, sobre todo en lo relativo a Lugones. Las tesis más generales o las más ambiciosas seguramente repiten con variaciones lo que ya insinuaban estudios de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, entre otros. El reconocimiento se extiende, por supuesto, al resto de los críticos que están citados en las páginas que siguen. [13]

Pensé y escribí el libro en parte para mis proyectos como investigador del CONICET, y en un diálogo de años con mis compañeros de los grupos de investigación del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata, cuyas ideas sobre la literatura argentina del 900 pueblan este escrito más de lo que alcanzo a advertir: Verónica Delgado, Geraldine Rogers, Fabio Espósito, Sergio Pastormerlo, Margarita Merbilhaá y Gloria Chicote, entre los principales. Sin el aliento insistente de Alberto Giordano, de Élida Lois y de Sandra Contreras, no hubiese escrito buena parte de este trabajo.[14]

Al comienzo de *Crítica y verdad*, Roland Barthes propone un argumento que enfatiza el carácter contingente del ejercicio de la crítica pero nos permite al mismo tiempo ilusionarnos con una especie de dispensa del imperativo modernista de originalidad: "Nada tiene de asombroso que un país retome así periódicamente los objetos de su pasado y los describa de nuevo para saber *qué puede hacer con ellos*; esos son, esos deberían ser los procedimientos regulares de valoración".[15] Por supuesto, entre mis expectativas está la de que este libro responda por lo menos en una medida

modesta y preliminar qué podemos hacer aún con ciertos textos, nombres, tradiciones, sin que –por supuesto– esa primera persona del plural refiera a "país" alguno sino, en todo caso, a un nosotros conjetural y por venir de cuya inminencia más vale no hacerse ilusiones.

Notas

1 Saer, Juan José, *La vuelta completa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001, pp. 136-137.

2 Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984, pp. 115-116. No insisto aquí en un aspecto conocido del libro de Rama que retomo en el capítulo 1: la preferencia por atribuir a los nuevos escritores, especialmente hacia el primer decenio del siglo XX, un rol casi exclusivamente opositor y crítico respecto del Estado modernizador.

3 Ibid., p. 125.

4 Expuse con más detalle esta perspectiva sobre los problemas de corpus, canon y tradiciones en "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)", *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, UNR, Rosario, 2005.

5 Me refiero al riesgo de una confusión que es bien funcional a lo dominante: si los funcionarios de la UNESCO, los departamentos de *mercadeo* de los emporios transnacionales, las empresas de turismo ecológico-cultural o Microsoft creen o sostienen que hacen " cultura ", que venden " cultura " o " invierten " en ella, entonces es posible que la crítica deba construir una categoría antagónica, que atestigüe que los sujetos históricos siguen produciendo prácticas a las que no es posible "recurrir", por más que se crucen, se hibriden o " negocien " con el "recurso" (Yúdice, George, *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2003, Serie Culturas, trad. Gabriela Ventureira y Desiderio Navarro).

6 Por supuesto, la figura de la "irreductibilidad" es siempre histórica y social, es decir que se hace necesaria porque lo que –en cambio– se nos impone y pretende hablar por nosotros parece hecho para, precisamente, *reducirnos*.

7 Para despejar malentendidos de época: adoptar una perspectiva como la que describo no implica mantener compromiso alguno con nociones como las de "valor estético" o "autonomía" del arte, ni siquiera con la idea de alguna "especificidad" de la literatura en tanto corpus, como puede inferirse sin dificultad de lo que acabo de anotar y de la cita de Giordano que sigue.

8 Giordano, Alberto, *Razones de la crítica*, Buenos Aires, Colihue, 1999, pp. 19 y 20.

9 Hobsbawm, Eric, *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 1998.

10 Darnton, Robert, "IV. Un inspector de policía organiza su archivo: la anatomía de la república de las letras", en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 1994, pp. 148 y sigs.; Casanova, Pascale, *La República mundial de las Letras*, Barcelona, Anagrama, 2001; Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

11 Un estudio pormenorizado de la operación lugoniana y de las relaciones entre el cordobés y la vanguardia está en el libro de Ivonne Bordelois, *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

12 Durante los años recientes, una línea de investigaciones muy activa, estrechamente enlazada con intervenciones regulares en políticas educativas de sesgo crítico, la representa el trabajo de Gustavo Bombini (*Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*, Buenos Aires, Miño y Dávila editores-UBA, 2004).

13 Tras la presentación de este libro al concurso del Fondo Nacional de las Artes, llegó a mis manos un ensayo de María P. López, algunas de cuyas conclusiones e insistencias se parecen a las mías, aunque sus argumentos trabajen menos con poemas y ficciones que con intervenciones y gestos de Lugones (López, M. P., *Lugones: entre la aventura y la cruzada*, Buenos Aires, Colihue, 2004). Las coincidencias tienen cierto valor confirmatorio, no sólo porque trabajamos en parte con los mismos materiales y datos, sino además porque López parece no haber conocido ninguno de los textos que publiqué entre 1997 y 2003, donde adelantaba algunas de las ideas que reescribí y desarrollé luego aquí. La cultura argentina es corta, pero además los circuitos de circulación de nuestros escritos sufren casi la precariedad de lo inédito (aunque en este caso ganamos el beneficio de algunas confluencias ignoradas).

14 Durante 2002 expuse algunas hipótesis y avances de lo que más tarde sería este libro en el Foro de Crítica Cultural de la Universidad San Andrés, coordinado por Florencia Garramuño y Álvaro Fernández Bravo; lo mismo en 2003, en un seminario que compartimos con un grupo de docentes y graduados de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Las sugerencias y comentarios que recibí en esas oportunidades permitieron corregir y mejorar muchas formulaciones y argumentos.

15 Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI eds., 1985, p. 9.

I. Escritores-artistas y Estado durante la modernización (1888-1917)

1. "La providencia de los literatos"

Si cada uno de nosotros se alejase de la plaza pública alegando tareas especiales, ¿en manos de quiénes abandonaríamos el alma de la nación? Hasta hace poco, los intelectuales se confinaron en la sombra, afectando cierto ingenuo desdén por todo lo que tocaba a los asuntos del Estado.
Manuel Ugarte[1]

El trovador fue el consejero de los reyes [...], el fundador de una democracia intelectual...
Leopoldo Lugones[2]

Un asunto de Estado

"En cuanto a las funciones intelectuales parece lógico que quienes las ejercen, no alcanzando retribución en sus esfuerzos, sean rentados, mediante un cómodo empleo, por la providencia de los literatos y estudiosos que entre nosotros se llama el Estado". Son palabras que en 1910 Manuel Gálvez pone en boca de su personaje Gabriel Quiroga, el artista neurasténico, decadente y patriota que el escritor utilizó para hilvanar no sólo sus convicciones de ese momento sino además toda la variada gama de tópicos ideológicos y estéticos que había recorrido durante sus recientes años de formación, y que cristalizaban hacia el Centenario en su versión hispanista del llamado "nacionalismo cultural". La cita está en la entrada del *Diario de Gabriel Quiroga* en que Gálvez hace escribir a su personaje en contra de la "empleomanía", el recurso de tantos aspirantes a escritor para ganarse la vida mediante un cargo en la administración pública, a la espera de conseguir la "independencia económica" que en Europa, en cambio, "los escritores, artistas y sabios adquieren, por sus obras". Pero en la queja del diarista de la ficción de Gálvez deben leerse por lo menos dos

niveles de ambigüedad: por una parte, el ostentoso tono irónico en que Quiroga elogia la "empleomanía" no afecta sólo a los dudosos literatos a sueldo del Estado, sino también a los "hombres prácticos" que los vituperan desde una moral gobernada exclusivamente por el interés material; por otra parte, el enunciado forma parte de una voz representada de la que "Manuel Gálvez", que publica el texto de su amigo imaginario en calidad de "editor", toma explícita distancia en las páginas con que lo introduce.[3] A la luz de estas y otras oscilaciones del *Diario* y de la carrera de su autor, María Teresa Gramuglio ha propuesto que incluso en opinión de Gálvez –"el más profesional, y por lo tanto el más moderno de los escritores del Centenario"– alguna forma de "cooptación" estatal del artista resulta necesaria, aunque más no sea de modo transitorio, para alcanzar la modernización de la literatura:

> ¿Cómo podría entonces el escritor "vivir de su pluma" en un medio dominado por los valores materialistas y escaso tanto de público lector como de una actividad editorial sólida? Aquí es donde Gálvez encuentra que es responsabilidad del Estado asegurar un mínimo de independencia al escritor sin absorberlo enteramente en las funciones tradicionales del político letrado, que le impiden escribir con la regularidad que requiere la realización de una obra verdadera. En la convicción acerca de las bondades de esa "cooptación blanda" residiría la clave del irónico fragmento en que Gabriel Quiroga hace la alabanza de la empleomanía.[4]

No obstante, el caso de Gálvez visto a la luz de estas citas podría conducirnos a reducir las dimensiones del problema a una cuestión de subsistencia, es decir a su aspecto meramente económico, y a observarlo entonces de un modo unilateral: solo desde la perspectiva de ciertos escritores emergentes que, mientras ocupaban *pane lucrando* un puesto administrativo, aspiraban a esa autonomía que confiere la profesionalización mediante el mercado cultural en ascenso. Hay otros aspectos del problema que deben tomarse en cuenta, entonces, para reponer la complejidad de las relaciones que nos interesan. En principio, es necesario recordar que no resultó escaso ni pasajero el poder que el discurso estatal modernizador fue capaz de conferir a su propio programa y a la retórica de sus imperativos incluso (y, tal vez, sobre todo) en los

círculos intelectuales tanto tradicionales como emergentes, en los que a su vez abrevó como en una de sus fuentes principales; por esta razón, sería un error suponer que, de un modo generalizado, los escritores parte de cuya subsistencia *dependía* del Estado –de modo incidental, transitorio o permanente– experimentaban siempre esa situación como una desventaja o un menoscabo de sus libertades y nunca como reconocimiento y justificación pública de su oficio, y aun de la práctica de la literatura en sentido estricto y moderno. Como recuerda acertadamente Gramuglio, hasta el propio Gálvez –que fue funcionario del área educativa– utilizaba, como tantos otros escritores atentos más al mercado que a la subvención estatal, esa clase de justificación política (y no estética) para el ejercicio de un arte moderno, es decir el de la novela (no el del informe técnico, el discurso parlamentario o el tratado de doctrina): para Gálvez, "escribir, escribir novelas y publicar regularmente, es argentinizar".[5] La "providencia", así, podía imaginarse no sólo en la dirección única, de arriba hacia abajo, que supone Gabriel Quiroga, sino también como intercambio.

Esta misma lógica de las relaciones mutuamente funcionales entre modernización literaria y modernización estatal-societal había sido ensayada y defendida por Paul Groussac durante su gestión al frente de la Biblioteca Nacional. Entre 1896 y 1898, Groussac había convertido la publicación oficial de la institución en *La Biblioteca,* una revista de literatura, crítica literaria y ensayos históricos y científicos; e imaginaba explícitamente desde sus páginas que en una sociedad naciente como la argentina –que a diferencia de la europea carecía de una industria cultural de calidad–, el Estado liberal debía subvencionar la tarea de los intelectuales sin imponer condición alguna. Esa construcción de una cultura moderna por parte de los intelectuales era sobre todo una necesidad imperiosa del propio Estado como parte, precisamente, de los planes de modernización de la sociedad que esa nueva política se había propuesto producir. Según Verónica Delgado y Fabio Espósito,

> el aporte de estas empresas culturales, nacidas del saludable embrión del pacto imaginario con el Estado liberal, en el diseño de Groussac, es imprescindible

para la acción civilizatoria que implica la construcción de la nación. En otras palabras: sin sociedad civil no es posible un Estado liberal; al mismo tiempo, los intelectuales, con la afirmación de su propia autonomía como condición necesaria, contribuyen a la consolidación de la sociedad civil. De esta manera, el Estado liberal con su apoyo económico no debe sellar la subordinación de los intelectuales, por el contrario, debe afirmar su autonomía. Con este gesto, sostiene Groussac, el Estado liberal, más que garantizar la autonomía de los intelectuales, garantiza su propia supervivencia. [6]

Por supuesto, las iniciativas de Groussac tuvieron mucho de su impronta personal, pero en sus líneas principales, las que hemos bosquejado aquí, forman parte de un tipo de mediación entre política y cultura propia del período, que –como veremos más adelante– encontraría en la figura de Joaquín V. González a uno de sus estrategas.

Los tentáculos de una modernización desigual

En numerosos trabajos críticos, entre los que –para el punto que nos interesa– se destaca el de Adolfo Prieto, se ha establecido que entre los últimos años del siglo XIX y el primer decenio del siglo XX surgen en Buenos Aires algunas de las condiciones principales de lo que se entiende por un proceso de modernización cultural y literaria. Entre tales condiciones, se cuentan la emergencia de un mercado editorial y de un público lector en proceso de ampliación creciente, y la escisión del universo de lectores en dos circuitos distinguibles: el culto y el masivo o, en términos de Pierre Bourdieu, un subcampo de la producción restringida y otro de la gran producción;[7] y también, la creciente presencia de políticas culturales y sobre todo educativas centralizadas por parte del Estado liberal modernizador. Pensamos por supuesto en la "modernización" y en el "Estado" como procesos *naturalizados* y adoptados por la doxa social y por las prácticas dominantes, según los cuales no sólo en la cultura estamos en una fase histórica caracterizada por el dominio internacional de lo que Eric Hobsbawm llamó el "modelo" del "estado-nación liberal-constitucional", al que la

Argentina ingresó desde su ubicación subordinada y periférica, precisamente de la mano del proyecto del Estado oligárquico-liberal iniciado en 1880, según lo que también han establecido estudios precedentes.[8]

Por supuesto, a partir del de Prieto y de otros estudios, es posible describir ese proceso en términos de las tensiones entre los dos circuitos: negociación, conflicto, apropiaciones mutuas, mezclas y cruces, para los que suele resultar apropiada alguna variante de la teoría gramsciana de la cultura como hegemonía. En este sentido, un campo de investigaciones imprescindibles lo constituye la caracterización de las modalidades de apropiación y control que el circuito culto intentó ejercer sobre el nuevo circuito de consumos culturales masivos ante la poderosa e insoslayable presión que representaba este último.

A la vez, conviene recordar que el problema de la "modernización" requiere de algunas especificaciones históricas cuando se lo usa para contextos como el que estudiamos aquí. En 1983, mientras sentaban las bases de una lectura *regional* y prevenida de la teoría del campo literario, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo advertían: "que un escritor europeo obtenga su consagración definitiva en alguna capital cultural latinoamericana, sería impensable".[9] La eficacia de la figura contrafáctica reside, como se ve, en la *impensable* inversión de las relaciones internacionales de dominación cultural que imagina, relaciones que es imprescindible tener en cuenta para estudiar las literaturas de los circuitos cultos de América Latina. Cuando hablamos de la modernización de la literatura argentina estamos, así, frente a un problema de relaciones de subordinación respecto de la metrópoli europea (para el período que nos interesa, sobre todo París y Madrid). El estudio de esas relaciones deberían conducirnos, por supuesto, no a describir los procesos latinoamericanos como cumplimientos defectuosos de los *modelos* adoptados, sino a notar cómo aquella subordinación se cuenta entre las determinaciones de las formas históricamente específicas que tuvo el proceso de modernización en América Latina.

Como sea, habría varias maneras de conceptualizar este problema de las conexiones entre modernización literaria argentina y dominación cultural internacional. Una primera fórmula es la

del "intercambio asimétrico" y no "reversible" entre el proceso de emergencia del campo literario latinoamericano y el del campo literario europeo, cuando el segundo funciona como "horizonte de paradigmas" del primero y como su proveedor de "consagración definitiva" para "productos y productores" culturales y literarios. Altamirano y Sarlo, como decíamos, desarrollan esta perspectiva comenzando con una prevención: la teoría del campo literario de Bourdieu responde a la pregunta por el funcionamiento "de la literatura en las sociedades modernas", y no a la pregunta por las sociedades que *todavía* están en proceso de modernización o que apenas lo han iniciado de modo más o menos fragmentario. La advertencia subraya un problema central, el de las diferencias, disimetrías e incongruencias que debemos esperar ya no sólo en el interior de un mismo campo intelectual (nacional), sino sobre todo cuando se estudian los vínculos de un campo con otro, en los que se verificarán seguramente desfases de temporalidades como los relativos a los *procesos de modernización* y sus alcances, nunca paralelos ni correlativos.[10] Altamirano y Sarlo proponen en este sentido corregir los riesgos homogeneizantes de la teoría de Bourdieu entendida como "modelo", mediante una apelación a las nociones menos estructuralistas de dominante, residual y emergente con que Raymond Williams trata de pensar el carácter procesual, histórico y dinámico de la cultura. Porque

> La "distancia" respecto de los poderes económicos, políticos y religiosos que Bourdieu define con la fórmula ya canónica de autonomía relativa, aparece como criterio pertinente cuando se trata de examinar el funcionamiento de las organizaciones culturales *en sociedades altamente secularizadas y donde se han consolidado las instituciones de la democracia liberal sobre la base de una economía capitalista*. [11]

Como sabemos, en países como la Argentina, el ingreso al capitalismo moderno y a sus relaciones genera altos grados de especialización intelectual y provoca la aparición de un mercado cultural; pero ese proceso no coincide con la consolidación de "sistemas políticos liberal-democráticos estables" ni va acompañado necesariamente "de las formas de autonomización relativa que las preserven de la coerción abierta por parte de las autoridades del

sistema político".[12] Además de la cuestión del grado de modernización alcanzado o pendiente, Altamirano y Sarlo advierten que mientras el modelo de descripción de Bourdieu es una "configuración nacional", es decir una estructura descriptiva en que lo nacional es un rasgo distintivo y estructurante, en América Latina sucede otra cosa:

> Un sector decisivo de su sistema de referencias está radicado en centros externos que tienen el papel de metrópolis o polos culturales. Más aún: es en los países con mayor índice de modernización y secularización cultural del subcontinente donde el fenómeno suele resultar más perceptible. Las metrópolis culturales operan no sólo como horizonte de paradigmas estéticos e intelectuales, sino como instancias definitivas de consagración.[13]

En una sociedad aún no moderna sino en proceso de modernización, entonces, la república de las letras se sueña realizada antes de tiempo porque está intrínsecamente definida por sus vínculos con la metrópoli cultural en la que ya hay, en términos de Bourdieu, un campo literario con autonomía relativa; los escritores leen, admiran e *imitan* un modelo de vida literaria cuya emergencia fue posible por condiciones sociales *aún* no disponibles aquí, pero que a la vez visitan o del que reciben visitas, novedades, noticias y *lecciones* ejemplares.[14] En ese sentido la asimetría afecta también al interior de la formación cultural latinoamericana: el desarrollo es desigual no sólo entre Buenos Aires y París; también lo es entre los sueños escritos y *sentidos* de la cultura –los más ambiciosos, los más *parisinos*– y la divergencia de las condiciones sociales y políticas. Esa disimetría, entonces, debe incluirse entre las determinaciones que explican que la clase de alianza entre nuevos escritores y nuevo Estado que intenta describir este ensayo se haya contado entre los caminos de modernización de la cultura argentina.

Una segunda fórmula, ya clásica y en parte consonante con la de Altamirano y Sarlo, está en la tesis de la "modernización desigual de la literatura latinoamericana en el período de su emergencia" que describió Julio Ramos en 1989.[15] Dado que "En América Latina [...] la modernización en todos sus aspectos, fue –y continúa siendo– un fenómeno desigual [...]" y "dependiente", Ramos se propuso "articular un doble movimiento: por un lado, la

exploración de la literatura como un discurso que intenta autonomizarse [...]; por otro, el análisis de las condiciones de *imposibilidad* de su institucionalización".[16] Para Ramos, tales condiciones se asocian principalmente al problema político y, más directamente, al del Estado:

> La autonomización del arte y la literatura en Europa, según señala Peter Bürger, es corolario de la racionalización de las funciones políticas en el territorio relativamente autónomo del Estado. Es decir, la institucionalización del arte y la literatura presupone su separación de la esfera pública, que en la Europa del siglo XIX había desarrollado sus propios intelectuales orgánicos, sus propios aparatos administrativos y discursivos. En América Latina los obstáculos que confrontó la institucionalización generan, paradójicamente, un campo literario cuya autoridad política no cesa, aún hoy, de manifestarse. De ahí que la literatura, desigualmente moderna, opere con frecuencia como un discurso encargado de proponer soluciones a enigmas que rebasan los límites convencionales del campo literario institucional.[17]

La solución que proponía Ramos para presentar una descripción de los modos específicos en que la literatura latinoamericana se moderniza desigualmente durante este período de su emergencia (y hasta casi el fin del siglo XX) es la figura de un escritor que, ya vacío de función político-estatal y aún no autónomo, construye respuestas y formas heterogéneas, híbridas, tensionadas o paradójicas. La figura responde, en efecto, a una subjetividad histórica que sin embargo, como planteamos más adelante, parece la principal pero –por lo menos para el caso de Buenos Aires– no es la única del período que se estudia aquí (porque, como proponemos, también ciertos escritores que *colmaban* una nueva función político-estatal construían esa clase de respuestas y de formas).

Una tercera fórmula, que pone el acento en la discronía de los procesos de autonomización literaria europeo y latinoamericano, es la que propuso María Teresa Gramuglio con la noción de "destiempos", y que retoma un lugar común de la historia literaria argentina: los textos europeos del realismo moderno funcionaron como modelos para nuestros novelistas, pero "en condiciones totalmente diversas a las de la emergencia europea", es decir, "precisamente en el momento en que el realismo (y la filosofía positivista que a él se asociaba) empezaba a ser cuestionado por la nue-

vas tendencias de fines del siglo XIX".[18] En este sentido, Gramuglio propone una tesis de periodización que ilustra claramente el problema: "El realismo que se va perfilando desde los años 80 [en la Argentina, y que es más o menos contemporáneo de *Azul* de Darío –1888–] no será [...] post-romántico" como en Europa, "sino post-modernista, en el tradicional sentido latinoamericano del término" y se tornará hegemónico "en las primeras décadas del siglo XX, es decir, en plena emergencia de las vanguardias históricas europeas y coexistiendo, en el ámbito local, con la copiosa producción de narraciones criollistas y sentimentales que circulaban en folletín".[19] Lo que resulta iluminado por la fórmula de Gramuglio es el hecho de que ese destiempo o desfase se produce porque el vínculo de los escritores latinoamericanos con las metrópolis culturales no es un vínculo homogéneo ni simple. Para el caso, *la morfología* del destiempo responde a que no todas las apelaciones a modelos europeos tienen el mismo retraso; mientras algunos escritores, a veces por una relación estratégica con el nuevo mercado cultural masivo, adoptan el atrasado realismo, otros, que a través del internacionalismo de Darío reciben de modo menos mediado los mandatos de la literatura europea coetánea, adoptan la forma latinoamericana de las estéticas finiseculares (el decadentismo y el simbolismo, la novedad de los raros). Hay, así, destiempos entre el proceso cultural local y el metropolitano, pero en tanto éstos son desparejos, también hay destiempos internos al proceso local. Dado que los destiempos no afectan sólo a la cultura en sentido estricto sino, a la vez, a las prácticas políticas y a sus instituciones, parece razonable suponer que las relaciones entre modernización literaria y modernización política se habrían visto afectadas por desfases semejantes que no podrían tomarse, entonces, como rasgos secundarios del proceso ni como lastres de momentos históricamente previos.

Retomando parcialmente esas y otras formulaciones del problema y apelando también a la descripción de Eric Hobsbawm, puede decirse que la modernización literaria de la que hablamos es un aspecto de la dominación cultural por desarrollo desigual, producida por la cultura radial ("los tentáculos de esa transformación global", anota Hobsbawm) del modelo de mundo dominan-

te durante "la era del imperio".[20] Cualquiera sea la formulación adoptada, hacerlo en el sentido al que apuntamos aquí permite advertir una circunstancia decisiva para el interés del problema que estudiamos: el conjunto de creencias y valores literarios dominantes que los escritores latinoamericanos cultos tomaban como *modélicos* y, por tanto, al que conferían en muchos casos el más alto nivel de autoridad intelectual se articula históricamente no con un Estado modernizado (como sucede en la formación social metropolitana de la que proviene el *modelo*) sino en proceso de modernización; un Estado cuyos planteles de promotores y funcionarios no ignoraban todavía ese conjunto de creencias y valores del arte sino que, al contrario, los adoptaban para razonar políticas culturales y educativas.[21] Por tanto, si la crítica historizara el período tomando como su determinación única el mismo *modelo* de literatura que los escritores del momento parecen haber hecho suyo, correría el riesgo de ignorar otras determinaciones que tal vez caractericen la *regionalidad* del proceso, aunque por sus medidas o por su vigencia esas otras determinaciones pudieran parecer rémoras o desvíos transitorios.

Un *estado* de las letras

En el contexto de esos problemas, es posible entonces reconsiderar el proceso de modernización de la *literatura argentina culta*[22], especialmente durante un lapso decisivo que puede datarse entre *La tradición nacional* de Joaquín V. González (1888) y el inicio de la edición de la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas (1917), de un modo que preste una atención específica al problema de los vínculos entre intelectuales y Estado: durante ese proceso, algunos de los nuevos escritores no pueden constituirse socialmente ni legitimarse como tales, ni sus escritos ingresar en la circulación de una incipiente *república de las letras*, es decir una zona destacada de la literatura de pretensión culta o *gusto elevado* no puede modernizarse, sino a condición de identificar las necesidades del nuevo público con las necesidades de la nueva ciudadanía, esto es, respondiendo al mercado-en-moderni-

zación (o produciendo *bajo sus formas*) lo que les demanda el Estado-en-modernización (y lo que se imaginan que les demanda). Dicho de otro modo, la literatura se moderniza porque –entre otras determinaciones, claro– un cierto tipo emergente de escritor asume que los consumidores del nuevo mercado cultural o alguna de sus parcelas deben ser convertidos en la sociedad civil que hace falta para que el Estado modernizador llegue a ser el Estado de una sociedad efectivamente moderna. Durante las dos últimas décadas del siglo XIX se inicia un proceso por el cual, hacia los dos primeros decenios del siglo XX, textos, poéticas y escritores que desempeñan en Buenos Aires algunos de los papeles principales de la discusión cultural desean, reclaman e imaginan su propia justificación social en términos de la funcionalidad que representan específicamente para el Estado modernizador a cuyas demandas responden mientras imaginan que las diseñan: ciertos *literatos*, que ya no son generales, ministros, presidentes ni embajadores, se hacen pedagogos del nacionalismo del Estado o de los saberes del buen gobierno *para* convertirse en los escritores que demanda el arte y que el mercado –suponen– debería promover; se trata, por supuesto, de un mercado que se asemeja muy poco al mercado real de impresos que está ganando en las calles a los nuevos lectores, porque se desea como cultura en tanto espacio propio de la deliberación ciudadana, según un modelo social general comprometido directamente con el Estado liberal moderno. Las textualidades, que ya no son géneros de la política (prosas de combate, panfletos, memorias o autobiografías), se escriben en géneros de la modernidad artística y de mercado (crónicas, reseñas y crítica de libros, ensayos, ficciones, poemas, novelas, dramas, historias de la literatura) o de la modernidad estatal (memorias, informes, planificaciones) para narrarle al nuevo sujeto social la nación con que el nuevo Estado procura construir ese sujeto para identificarse e identificar. Algunos de los nuevos escritores esperan e imaginan en sus textos que, en tanto artistas del idioma, han de ser *naturalmente*, para beneficio formativo del nuevo público, los proveedores discursivos o espirituales de las políticas del Estado en lo que respecta a valores, creencias, imaginarios de identidad, modelos de lengua, etc.. Si en el siglo XIX las letras habían

sido una función de la política, ahora esa relación se invierte y se *empareja*, porque para algunos el diseño, la justificación y la transmisión (poética, narrativa o ensayística) de políticas de Estado resulta funcional al nacimiento de una cultura moderna. La nueva politicidad de estos escritores puede pensarse, así, como la búsqueda de una autorización heterónoma para la ansiada autonomía.

A la vez, resulta necesario insistir en que esta fase particular de vinculación entre escritores y Estado puede verse con claridad sólo si el análisis interroga también qué políticas específicas hacia los intelectuales ensayó el Estado oligárquico-liberal modernizador. Pues no se trata sólo de que algunos escritores pretextaran que sus prácticas fuesen funcionales a la agenda del Estado (pensamos particularmente en la insistencia sobre la cuestión de la "temática del nacionalismo cultural", que estaba en trabajos seminales como el de Altamirano y Sarlo, y que retoman tantas investigaciones más recientes, como la citada de Gramuglio sobre Gálvez; y, por supuesto, en el interés de los escritores por la cuestión educativa).[23] También hay que registrar e interpretar el hecho histórico de que ese Estado haya intentado (y logrado parcialmente) determinadas políticas de reclutamiento o cooptación de intelectuales, entre los que se contó un grupo de los escritores a quienes la historia literaria ha adjudicado algunos de los papeles más destacados (Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, a su manera –como señalábamos– también Manuel Gálvez, entre los principales; y como veremos, de un modo indirecto pero llamativo, hasta un escritor como Roberto J. Payró, en principio sólo comprometido con la profesionalización por el mercado).

Como ha sido estudiado, desde 1880 se despliega en la Argentina un conjunto de iniciativas de organización de un Estado moderno, entre las cuales se destacan sostenidas, controversiales y fuertes políticas culturales y educativas cuyas relaciones con la *vida literaria* se intensifican a partir de 1900. Estas políticas a un tiempo se ofrecen como canales y demandan la producción de lo que, por lo menos analíticamente, podríamos distinguir como dos *semióticas sociales* complementarias, mutuamente funcionales: 1) un conjunto de *saberes útiles* vinculados con la experiencia, con la práctica y con la aplicación; estos saberes representan una dimen-

sión fuerte y visible del proceso de modernización entendida como racionalización, están casi siempre tramados en la discursividad cientificista, dan tono a las políticas educativas del Estado modernizador, y se piensan como directamente funcionales al ideologema del "progreso" en su aspecto material, es decir, al ingreso de la población en el régimen de trabajo capitalista-imperialista; dicho en otros términos, la producción de sujetos a quienes la clase dominante pueda confiar el cumplimiento de las funciones sociales y económicas necesarias para el desarrollo de una economía capitalista; 2) discursos y representaciones identitarias capaces de aglutinar al nuevo sujeto social (que en términos del mercado cultural puede conceptualizarse como nuevo público) en torno de un conjunto de disposiciones, creencias y valores de efecto integrador, inclusivo u homogeneizante (de acuerdo a cómo se las juzgue o, mejor, al aspecto en que se ponga el énfasis); es decir, estas políticas del Estado impulsan la invención de representaciones que aglutinen a la población en torno de una noción de ciudadanía, cuya representación naturalizada y cuya garantía es precisamente el Estado. Se trata de producir sujetos directamente funcionales al ideologema del "progreso" en su aspecto político: un colectivo al que la clase dominante pueda confiar el ejercicio de cierto conjunto de derechos civiles. Las políticas culturales y educativas de ese Estado identifican tales discursos y representaciones en la producción y transmisión de una narrativa de la nación que puede caracterizarse como invención de tradiciones, mitos históricos y políticos, emblemas, ritos y modelos de subjetividad, pero son a la vez los nuevos escritores –es decir los escritores en proceso de modernización– quienes refuerzan esa identificación o lisa y llanamente intervienen para legitimarla; de ese modo, tales escritores desempeñan en efecto en muchas ocasiones, e imaginan desempeñar, la ejecución –en el mercado y a veces, a la vez, desde el aparato del Estado y para la ciudadanía– de esas políticas culturales y educativas.

A la luz de una tópica de la época, algunos trabajos insisten en una oposición histórica entre estas dos semióticas. Al respecto, ciertas formulaciones de Oscar Terán acerca del período 1880-1910 presentan los matices apropiados: si por una parte propone que

"la cultura científica [...] compitió con el espiritualismo estetizante en una querella por la construcción de imaginarios sociales y nacionales alternativos", por otro caracteriza el período por "una superposición de teorías y estéticas" y reúne "las culturas científica y estético-humanista" como los componentes intelectuales de "una exitosa secularización cultural impulsada desde el Estado", algunos de cuyos dirigentes creían que los efectos negativos de la modernización podían revertirse apelando "a los valores de la cultura estética".[24] El caso de Joaquín V. González y de sus relaciones con Lugones y con Rojas, que desarrollamos más adelante, no es el único aunque tal vez sí el que representa mejor esa conjunción.[25] La advertencia de que lo que a primera vista compite puede estar a la vez confluyendo, se cuenta también entre las hipótesis de Leticia Prislei, que utiliza la categoría de "formación cultural" de Raymond Williams para proponer que "el modernismo cultural" habría sido "ese telón de fondo donde anidarían los rasgos culturales de inicios" del siglo XX, "un movimiento de ideas que tienen una relación a veces cierta, pero otras ambigua y solapada con las instituciones"; así,

> Liberalismo, socialismo, nacionalismo se encuentran, se cruzan, se rechazan, se conjugan en las argumentaciones de los sujetos participantes de la sociedad argentina del Centenario en un período donde se alternan, y a veces se confunden, tonos celebratorios, temerosos o esperanzados.[26]

Al respecto, conviene hacer explícito que cuando hablamos del Estado liberal modernizador,[27] seguimos a los historiadores que lo identifican no con la clase dominante sin más, sino más bien con una fracción relativamente nueva de la misma que, aunque vacilara con frecuencia, impulsaba las reformas sociales tanto como una profesionalización de la dirigencia institucional fundada en su "ilustración".[28] Para estos políticos, igual que para tantos artistas e intelectuales, engendrar ciudadanía era educar no sólo a las masas subalternas sino erradicar "las ignorancias y prejuicios de las clases superiores"[29] entregadas al "materialismo", al "mercantilismo" o al "sentimiento oligárquico".

Se trata, entonces, de un proceso particular de autonomización literaria y cultural, diferente de la situación predominante hasta 1880 en la Argentina no sólo por la decisiva emergencia del mercado cultural, ya que el nuevo vínculo entre intelectuales y política puede ser calificado de transitorio pero no de residual.[30] Dicha particularidad del proceso toma forma no sólo en la clase de *carreras literarias* de un puñado de escritores destacados del período sino también en algunas configuraciones discursivas y modos de representación que se leen en sus textos: en las incomodidades, conflictos y perturbaciones –pero también en las invenciones configurativas más o menos audaces e inesperadas– engendradas por esas posiciones de enunciación que las formas de la escritura permiten advertir.

Luego de la discusión con algunos críticos que completa la presentación de estas proposiciones en el siguiente apartado, los capítulos restantes procuran entonces desplegar algunos argumentos o, mejor, *casos* históricos específicos: Joaquín V. González, Lugones, Ricardo Rojas, Roberto J. Payró. Por supuesto, y según lo establecieron ya numerosas investigaciones, estos y otros escritores conviven durante el período con muchísimos *literatos* que, además de transitar carreras profesionales ajenas a cualquier relación con empleos gubernamentales o alianzas ideológicas con el Estado, cultivan imágenes de fuerte oposición política, mientras buscan hacerse un nombre y acumular prestigio público a través de las vías que se ofrecían en el emergente mercado cultural. Sin embargo, cuando se trata de establecer una caracterización de los rasgos principales del proceso de modernización de la literatura argentina, parece insuficiente considerar los casos que recordamos aquí como excepciones o anomalías. Por una parte, es preciso advertir no sólo que se trata de algunos de los nombres principales tanto en la vida literaria del período como en las tradiciones selectivas dominantes que con posterioridad seguirían discutiendo la importancia y el impacto de sus intervenciones; también es necesario tener en cuenta que en ninguno de los casos se trata de *políticos letrados* en el sentido decimonónico del término (según, digamos, una serie variable de modelos que van de la generación del 37 a Miguel Cané); por el contrario, estamos hablando siempre

de escritores según un imaginario *ya moderno* de la figura, que comienza por la propia autoimagen de los sujetos y se replica no sólo en una estrecha comunidad de pares y en la presencia creciente de discursos críticos que confieren especificidad a la práctica, sino también en la incipiente opinión pública, tanto en sus circuitos masivos como cultos; aunque no pocas veces hasta ironicen con escepticismo a partir de la consistencia más *pneumática* que material y concreta de las *aspiraciones* de los escritores artistas, *Caras y Caretas* o *La Nación,* los magazines comerciales o las revistas "serias", dan por supuesto que se trata con claridad de sujetos que por lo menos se encaminan a vivir regularmente de los oficios vinculados con la escritura y, principalmente, la escritura artística y literaria –no importa tanto cuán adversas o propicias resulten las condiciones reales de cumplimiento inmediato de ese anhelo. Por lo demás, en los casos de Rojas o Lugones, que mientras inventan figuras de escritor en las que es definitorio el pacto con el Estado, trabajan para el gobierno a cambio de alguna retribución económica, lo hacen casi exclusivamente en tareas intelectuales: llevan a cabo investigaciones, escriben libros por encargo, planifican y administran reformas educativas, desempeñan labores docentes. Sus prácticas, digamos, materializan una creencia acerca de su función social que también despunta en las políticas estatales con que se asocian y en el discurso y las decisiones de los funcionarios que las promueven.

Una tradición crítica *contra* el Estado

Algunas de las perspectivas críticas más o menos dominantes –las que en mayor o menor medida vienen construyendo una sólida tradición crítica sobre el problema– apenas toman en cuenta que, por lo menos en la Argentina, el proceso de modernización del Estado de acuerdo al modelo del Estado liberal estuvo indisolublemente vinculado con la modernización literaria y cultural no solo por diferenciación sino además por una alianza mutuamente funcional. En cambio, la modernización literaria, que *grosso modo* va de 1890 a 1920, aparece más bien razonada como el tránsito

entre un sistema ya residual y otro emergente; el primero, caracterizado por la figura del político letrado del siglo XIX, es decir por una dependencia funcional de la literatura respecto de la política; el segundo, correspondiente a la literatura y el escritor modernos, ya constituidos hacia los años 20 y caracterizados por la negación, la oposición y finalmente la separación entre literatura y política, y sobre todo entre literatura y Estado.

El libro de Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito*, retoma en este sentido la periodización que provenía de los ensayos del grupo *Contorno* (y más remotamente de Rojas): alrededor de 1880 se produce una discontinuidad en la historia de la literatura a partir de la cual las prácticas literarias comienzan a afirmar su especificidad y se separan de las prácticas políticas.[31] Si bien esta perspectiva postula que las condiciones de autonomización de la literatura con respecto a la política pueden ser buscadas en la propia historia política (en términos de Julio Ramos: la literatura se autonomiza como efecto de la racionalización-modernización conducida sobre todo desde el Estado, con su consiguiente complejización de la división social del trabajo), la inferencia que inmediatamente se proyecta sobre la periodización, en la versión de Ludmer, conduce a dar por sentado que tras la "coalición cultural del Estado liberal" del 80, encargada de operar desde el nuevo Estado la autonomización de la cultura, asistimos sobre el 900 a la emergencia del escritor periodista, esto es de mercado, que escribe fuera del Estado y más bien en su contra. Estamos, por tanto, ante una variante de la tesis de la profesionalización del escritor; también, si se quiere, ante cierta proyección de la autoimagen de la crítica a los escritores y textos que selecciona y analiza (retomamos más abajo esta cuestión).

Este tipo de perspectiva resuena en dos trabajos de Graciela Montaldo, que se cuentan entre las revisiones más agudas y a la vez representativas de ciertos modos de leer el problema intelectuales/sociedad por parte de la crítica literaria latinoamericana de las últimas generaciones. En el primero de esos ensayos, Montaldo recuerda que el intelectual moderno se define por "la certeza de que su papel es la representación" en el sentido de una delegación sustitutiva que es imaginada como mediación.[32] Esta con-

cepción implica ineludiblemente una relación definitoria del intelectual con la política y más aún con el Estado, y específicamente con el Estado liberal moderno, que presupone la distinción entre sociedad política y sociedad civil. Ahora bien: para el caso argentino por lo menos, Montaldo propone que la clave de la historia de ese vínculo está en el ciclo del Estado populista que se inaugura con Rosas, junto con la tradición central del intelectual argentino, y reemerge con Perón y el posperonismo. En el razonamiento histórico de Montaldo, el Estado populista anula a la vez la necesidad de la mediación-de-la-representación y la función que el intelectual moderno imagina para sí, porque el Estado es Rosas o Perón, y Rosas o Perón no representan delegatoriamente a la "ciudadanía": ellos *son* el "pueblo". Esta historia fundó así en la Argentina una tradición intelectual que para Montaldo sería dominante y que en su planteo aparece casi constante y exclusiva: el intelectual argentino se piensa y ubica a sí mismo *contra* el Estado, que lo ha deslegitimado y vaciado de función. Se comprenderá que, desde nuestra perspectiva, Montaldo abre el riesgo de sesgar la importancia que el momento de la hegemonía del Estado liberal tiene para pensar una historia de la función social del escritor y de la literatura; sobre todo si se tiene en cuenta que ese Estado, que funda una tradición de cultura política justo en el momento que solemos identificar como el de la autonomización de la literatura argentina, condujo la modernización bajo la creencia *táctica* de ser el heredero directo del proyecto de Estado-nación escrito por los letrados antipopulistas de la generación de 1837, fundadores de la tradición intelectual argentina moderna.[33]

En ese sentido, resulta tan iluminadora como discutible la elección que hace Montaldo del vínculo estratégico de Rubén Darío con la cultura popular de mercado, para mostrar que en el 900, como durante el populismo de Rosas, el problema de los letrados es del mismo tenor: antes el líder carismático del Estado populista, ahora el mercado, vacían de función al intelectual porque son la voz de las muchedumbres que, por tanto, no necesitan ser representadas por los poetas. Esa elección desvía la mirada de una circunstancia decisiva: en cierto sentido, el que aquí nos interesa, Darío sería escasamente representativo de un tipo de intelectual

que –sin duda entre otros– definió uno de los modos de vinculación históricamente específicos entre letrados y Estado liberal modernizador durante el 900 en Buenos Aires. Algunos motivos son más o menos obvios: en sus momentos decisivos, y a diferencia de buena parte de sus pares porteños, Rubén Darío compone una situación de especial autonomía respecto de la política y del Estado, seguramente derivada de su muy particular pero sustantiva condición de extranjero o *errante*; dicho de otro modo, su ciudadanía excéntrica le provee un locus de enunciación flotante que sus congéneres argentinos no tienen casi nunca en la misma medida; y su rol de difusor trashumante de novedades metropolitanas transculturadas lo exime de la necesidad de justificar su rol social de poeta o de escritor-artista profesional mediante motivaciones heterónomas. Debido a *esa* autonomía, Darío no está sujeto a determinaciones que sí afectan directamente a muchos de sus pares y seguidores porteños. Montaldo propone que hay en el prólogo a *Cantos de vida y esperanza* de 1905 "una certeza sobre la irrupción de lo popular en el seno mismo de la cultura letrada que Darío percibe como una suerte de fatalidad";[34] Darío habría advertido así la inminencia del destino socialmente excedentario de la cultura letrada y su fagocitación, junto con la del escritor culto, por parte del mercado cultural de masas. Según nuestra hipótesis, por el contrario, algunos escritores argentinos decisivos del período alcanzaron a creer lo inverso: una certeza sobre la posibilidad de que la cultura letrada, patrocinada por el Estado liberal modernizador del que se pensaba proveedora espiritual o discursiva, irrumpiese en el seno mismo de lo popular, encauzándolo y transformándolo a favor del proceso de construcción de ciudadanía-para-ese-Estado. Los escritores del circuito culto del 900 en vías de profesionalización mercantil se encuentran con un Estado con el cual, lejos de confrontar obligatoriamente, pueden establecer un pacto imaginariamente estable pero también profesional y económico, porque se trata del Estado educador –en el sentido que Lloyd y Thomas dan a la noción gramsciana de "Estado ético" y "educador".[35] En este contexto, hay pues un momento históricamente clave en que un sector del Estado parece estar reconociendo a los intelectuales como portadores de cierta verdad cultural

de la nación, y parece pedirles, si no que sean ellos los que hablen en la escena pública, sí que den letra a los políticos que hablan. A diferencia del Estado populista, el Estado liberal del 900 fue lo contrario de un Estado anti-intelectualista, por lo menos en no pocas de las políticas reformistas que lo caracterizaron. Sin someter a discusión la eficacia profética de los dichos de Darío, también es posible advertir que la perspectiva de Montaldo respecto del vaciamiento de la función de los intelectuales del 900 por el mercado está fuerte y explícitamente orientada por una preocupación *presente,* la que gira en torno del siguiente fin-de-siglo, el del XX, cuando la cultura letrada se ve sometida a determinaciones muy distintas (por más razonables y hasta evidentes que resulten algunas analogías).

En el segundo trabajo a que me referí, Montaldo retoma la importancia del nuevo mercado cultural como la determinación capaz de explicar la clase de vínculos que establecen los escritores con la sociedad en el "fin de siglo"; y sugiere que es principalmente desde la distancia que les confiere la negociación con el mercado que los escritores intentan ejercer la función de "proporcionar un discurso" a la práctica política.[36] Podríamos explicar ese énfasis en la implicación entre autonomización literaria y mercado por varios motivos. Entre los principales, no hay que subestimar la espectacularidad de la emergencia del mercado cultural, sus alcances *estadísticos*, el vértigo del cambio al que asistimos cuando reconstruimos la historia de su aparición y su rápida impregnación en las prácticas de la vida social. Esa novedad desmesurada entrega un argumento histórico convincente cuando la crítica necesita hacerse de una periodización que establezca diferencias nítidas: si las letras se definían en el siglo XIX por su vinculación con la política, ahora se puede marcar que se trata de una etapa diferente mediante la novedad del mercado y la profesionalización; en efecto, tal como sugerimos arriba, desde un punto de vista funcionalista (como, por ejemplo, el de Bourdieu), la relación de los escritores del 900 con el Estado puede pensarse como dependiente de la relación con el mercado o, por lo menos, con el valor de la autonomía (los escritores que aspiran a disponer de un campo intelectual según el modelo metropolitano, europeo, se hacen

amanuenses del Estado para justificar la autonomización de su rol y sus prácticas; y lo hacen debido a que el circuito culto no dispone aún, a diferencia del emergente circuito popular, de un mercado que les permita autonomizarse de la política). El riesgo de esta argumentación es que mira las cosas de modo unilateral, es decir desatiende el hecho de que este vínculo intelectuales-Estado no se establece sólo por iniciativa más o menos imaginaria de algunos intelectuales, surgida de la lógica propia del *mundillo* de la letras: la historia política argentina, la historia del Estado, muestra claramente que hubo iniciativas estatales de cooptación de intelectuales (muy diferentes del tipo de relación entre política y letras propia del siglo XIX); en términos de Eduardo Zimmermann, la profesionalización de intelectuales formó parte de la racionalidad intrínseca del Estado liberal moderno.[37] El plantel de funcionarios del Estado argentino del 900 fue un plantel integrado no sólo por políticos de las elites tradicionales que de modo más o menos oportunista se adaptaban a los cambios; su novedad consistió más bien en que lo integraban además profesionales: políticos, políticos-intelectuales, intelectuales-políticos e intelectuales-técnicos; entre ellos se contaron no sólo científicos, sino además investigadores y eruditos (humanistas, filósofos, filólogos), educadores (profesores, y planificadores de políticas educativas), y escritores en calidad de *pensadores*, es decir intelectuales dedicados a inventar por escrito los basamentos espirituales del discurso autojustificatorio del Estado moderno.[38] En este sentido, parece productivo revisar la idea de Montaldo según la cual, en líneas generales, el arielismo y el espiritualismo que le está más o menos asociado "cancela[n]" para los intelectuales "el mundo de la política" con el cual se vincularían en adelante "sólo bajo el signo de la negación" y desde la distancia que les confiere su creencia en la "aristocracia del espíritu" y por oposición al Estado.[39] Pues es también desde el interior de las organizaciones del Estado y no siempre por oposición sino también por encargo, pacto y vínculo político, ideológico y económico que algunos escritores ejercen su función (por lo menos durante un lapso decisivo para sus carreras y para el lugar destacado que más tarde les concederán la literatura posterior y la historia literaria). En este sentido, puede decirse

que la "tarea", que la crítica literaria suele atribuir a los intelectuales, de "crear un nuevo tipo de literatura, negociadora con las nuevas prácticas culturales de las sociedades finiseculares" ocupa no sólo a los intelectuales sino además a un sector del Estado liberal modernizador, interesado como los literatos en que cierta poesía no desaparezca (o más bien, en que cierta poesía aparezca). La política puede ser por momentos y para muchos escritores "ese síntoma de alteración sobre la superficie cultural, la amenaza del mal que había que desterrar", pero al mismo tiempo o alternativamente, la nueva política se ofrece como la aliada para desterrar el mal. Es cierto que cuando se ubican en la exterioridad superior del Espíritu, los intelectuales de fin de siglo *"condescienden"* al problema político;[40] sin embargo, esa posición o pose no es incompatible con las relaciones *orgánicas* que algunos escritores mantienen con el Estado: que el Estado los reclame y los reclute para que abandonen tal exterioridad, precisamente en nombre de los mismos o semejantes valores que los escritores invocan en nombre del Espíritu, no les impide imaginar como condescendencia estable o "providencia" políticamente necesaria lo que Joaquín V. González o Julio A. Roca imaginarían como cooptación y encomienda.

Por otro lado, no parece caprichoso recordar en este contexto que la indagación de la historia cultural ejercida por la crítica literaria suele estar comprometida con los valores de la propia *república de las letras*; específicamente, que la creencia en la autonomía y en la especificidad puede convertirse no sólo en una creencia de los críticos (lo que no implica necesariamente ninguna eventual distorsión histórica), sino también en una creencia que oriente a veces de modo demasiado uniforme las hipótesis históricas sobre la modernización literaria en general. En este sentido, se puede conjeturar que en algunos estudios comprometidos con la tradición intelectual crítica latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, la mirada empalma con las creencias y compromisos del intelectual moderno, cuando se prefiere o se habilita una descripción de las relaciones entre intelectuales y poder de acuerdo a la tesis según la cual los escritores de fin de siglo se oponen de modo regular al Estado o lo niegan. Esa tesis, como se sabe, pertenece al discurso deliberado de muchos intelectuales

de fin del siglo XIX (pero no a todos ni siempre) y es retomada enfáticamente por los intelectuales latinoamericanos de los años de 1960 y 1970; dicho de otro modo: es una creencia que pertenece a la tradición crítica moderna, y a la tradición latinoamericana reciente por lo menos desde *La ciudad letrada* de Ángel Rama y, más tarde, desde su revisión por Julio Ramos.[41]

Aunque difiera de la orientación sociológica de Rama, se recordará que Julio Ramos lo retoma en una proposición central: los escritores modernos (Martí, González Prada, también Rodó) *intervienen en la política pero en contra del Estado*; partiendo del caso de Martí, Ramos sostiene que hacia el fin de siglo XIX y con el modernismo emerge una "subjetividad literaria" que contrasta con la función estatal de las letras y la abandona; para sostener esa oposición entre literatura y Estado, Ramos traza una periodización que es conveniente revisar si queremos iluminar con ella el caso argentino: por una parte, confina la posibilidad de una relación funcional entre letras y política al siglo XIX y a la figura del letrado liberal tradicional (Sarmiento): es la época en que "el letrado es un intelectual orgánico a la vida pública" porque ésta se encuentra "dominada, desde la colonia, por un culto ciego a la autoridad de la letra"; por otra parte, Ramos opone sobre el 900 dos figuras de intelectual antagónicas: tras la desaparición del letrado tradicional, surge por un lado el escritor crítico, exiliado de la polis, a quien el estado "le retiraba su encomienda" y cuya literatura "se privatiza", se resiste a los flujos de la modernización, se escribe como "un discurso crítico de los códigos y de la ley misma" y en general "de los discursos dominantes de lo político-estatal", y se desliza hacia la turbulencia y la irregularidad, la informalidad, la indisciplina, y a veces incluso la transgresión y la locura"; por otro lado, el intelectual orgánico del Estado modernizador, que asume y defiende el imperativo de la racionalización, es generalmente un profesional universitario vinculado con la educación positivista estatal, y se corresponde con el momento en que se van consolidando los nuevos Estados con "una esfera discursiva específicamente política, ligada a la administración y legitimación estatal" que es "autónoma del ´saber´ relativamente diferenciado de la república de las letras" . Este intelectual del campo discursivo

específicamente pedagógico "le negaría al emergente sujeto literario una posición en el aparato escolar, obstaculizando el desarrollo de la literatura como disciplina académica hasta la primera década del 900".[42] Para el contexto argentino, el énfasis en esta distinción podría introducir algunos problemas: en primer lugar, el de subestimar que una de las características principales de algunos de los escritores argentinos destacados del período consistió precisamente en que *fueron las dos cosas al mismo tiempo* (semejantes en eso a las elites político-sociales, atravesadas por la misma tensión entre modernizar y rechazar la modernización, racionalizar y espiritualizar); en segundo lugar, si extendemos para el contexto particular que nos ocupa la idea de que la "confianza ciega" en la autoridad de la letra corresponde al siglo XIX, se minimiza el hecho de que durante el proceso de modernización abierto en 1880, el nuevo Estado construye y mantiene otra clase de confianza en la letra, que podríamos llamar precisamente *racionalizadora y espiritualista* a la vez, lo que se ve con claridad en el fuerte voluntarismo estatal del 900, que es un voluntarismo escriturario en varios sentidos: legislativo o parlamentario, educativo y planificador, investigativo, memorialista, codificador, filológico, ritualista y narrativista. El Estado liberal-modernizador está atravesado por una pulsión escrituraria que se refrena sólo ante sus propias fronteras, en el sentido topográfico del término; a eso refiere el obsesivo y autocelebrado propósito modernizador de "administrar", consigna que consiste en registrar y controlar en marcos normativos todo lo que haya y suceda sobre el plano territorial –es decir en fotografiar, numerar, nombrar pero sobre todo escribir, y archivar de modo seguro, con técnicas nuevas y específicas–.[43] Además, la indiscutible utilidad de la distinción entre *letrado* y *orgánico* no debería conducirnos a subestimar un dato histórico conocido: muchos de esos que Ramos llamaba nuevos "sujetos literarios" son más bien jóvenes promesas que repiten que América Latina no tiene aún literatura, que propician la emergencia de una literatura *stricto sensu* por venir, y que, por tanto, enfatizarán en el momento oportuno la misma crítica hacia las retóricas no especializadas de los letrados tradicionales que, como recuerda Ramos, solían estar en boca de los nuevos intelectuales orgánicos

del Estado;[44] en Buenos Aires, por otra parte, algunos de estos "sujetos literarios", no bien creen haber comenzado a escribir la nueva literatura y cuando han ganado algún grado de reconocimiento público, ya están institucionalizándose en el Estado: en 1912, cuando lo nombran primer profesor de la flamante cátedra de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, Ricardo Rojas tiene apenas 30 años; la misma edad de Lugones cuando el presidente Roca lo designa Inspector General de Enseñanza. Dicho en otros términos: en el momento en que en Buenos Aires la modernización literaria efectivamente comienza a desplegarse, hace alianza con la modernización racionalizadora que el Estado imprime a la cuestión educativa y a la "cuestión social"; entre otras cosas porque ese Estado, aunque haya perdido la "confianza ciega en la autoridad de la letra", la ha reemplazado por cierta *confianza en la eficacia de las nuevas letras.* Y también debido a que, como decíamos, los diversos ámbitos de la modernización –cultura, política– se parcelan y se combinan de modos desfasados respecto de la modernidad modélica.

En este sentido, no es necesario abandonar una de las más provechosas tesis de Ramos que no obstante conviene matizar si queremos utilizarla para el caso del Buenos Aires del 900:

> [...] se ha transformado la relación entre los enunciados, las formas literarias, y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria, diferenciada de la autoridad política. El sentido y la función social del enunciado literario ya no están garantizados por las instituciones de lo político, sino que ahora comienzan a producirse desde *un lugar de enunciación* que ha diferenciado sus normas y autoridad.[45]

Porque es posible agregar que no en todos los contextos latinoamericanos pero en algunos por lo menos, el proceso tuvo un rasgo diferencial que conviene sumar a la descripción precedente, si se advierte que en el mismo momento en que algunos de tales escritores comienzan a construir ese lugar de enunciación diferenciado y a hablar de él como si ya lo hubiesen establecido, procuran garantizar la función social de sus enunciados por las instituciones de lo político, que en algunos casos prestan estratégica-

mente esa garantía porque creen necesitar de *ese* y de otros discursos ya especializados.

Hacia una historia literaria del Estado ilustrado

Los énfasis de este libro están precedidos también por algunas intervenciones críticas que es posible incluir en la discusión. Para comenzar, están las proposiciones de Leticia Prislei y de Fernando Devoto.

Devoto ubica a Gálvez, Lugones y Rojas como los representantes de una nueva generación, la del Centenario, decisivos en el proceso de invención de tradiciones que caracterizó esa etapa histórica. Y destaca una "combinación variable de aficiones literarias, tareas periodísticas y comisiones públicas" entre los rasgos con que los caracteriza y reúne. "Todos estos jóvenes encuentran, por entonces, una combinación entre aquellas actividades bohemias y otras que –señala Devoto– proveían dineros públicos percibidos por tareas docentes y educativas".[46]

En un ensayo de 1992,[47] Prislei llamaba la atención sobre una constante muy generalizada en el proceso de emergencia de figuras y roles de intelectual en el Río de la Plata: la común asignación de una función magistral o pedagógica vinculada con la formación de ciudadanía como condición de civilización, de cultura o de sociedad civil (Prislei repara sobre todo en las coincidencias de Rodó y Carlos Vaz Ferreira en torno del maestro-artista o del maestro-profesor como "director de conciencia de la juventud"). Se trata de una de las descripciones del proceso que parten de una hipótesis general que concede la misma importancia a las determinaciones estético-intelectuales que a las determinaciones políticas: los intelectuales se constituyen como grupo porque, simultáneamente, responden a la lógica de autoafirmación de un campo, y al proceso de modernización política que cristalizó con la Ley Sáenz Peña y que llevó a muchos a unir la figura del intelectual al "deber cívico y moral, de ejercer la corresponsabilidad en la dirección del país" y "a postularse como representantes de los ciudadanos". En este sentido, Prislei recuerda cómo "El pasaje del Salón

de los Obligado a la fundación de El Ateneo" –que transcurrió entre 1893 y 1900 y que acogió a Darío, Payró, Lugones etc.– fue celebrada por la opinión público-política hegemónica: "La prensa liberal, en su conjunto, se congratuló de la iniciativa a la que el diputado José María Olmedo caracterizó como el inicio de la ´vida pública de las ciencias y de las letras´". Por otra parte, Prislei también señala la cuestión del cambio generacional, cuando anota que el pedagogismo de Rodó y Vaz Ferreira apuesta a una "eventual sustitución dirigencial por el gradual acceso al poder de una meritocracia de signo laico y conciliadoramente tolerante". No obstante, es cierto también que en este trabajo de 1992 Prislei estudia esa mezcla de autoafirmación letrada con función político-pedagógica más bien en las subjetividades políticas críticas o de oposición: los intelectuales vinculados al Partido Socialista o a la UCR; y no se detiene en estudiar los vínculos más directamente oficialistas de estos maestros de ciudadanía con el Estado modernizador liberal.[48] Pero en el artículo de 1999 que citábamos antes, en cambio, Prislei ya advierte la relación que más nos interesa, entre otras razones porque se ocupa de la figura de Joaquín V. González, el ministro político de Roca (a quien volvemos en el capítulo siguiente), junto con las de Lugones e Ingenieros. En un "gesto de mano tendida hacia los intelectuales" que constituyó "un espacio", "González –como emergente de la fracción reformista liberal– habilita una interlocución fluida con los intelectuales preocupados por dar respuesta a la ´cuestión social´". Conviene subrayar la dirección del gesto: el Estado habilita, tiende la mano, convoca. Prislei concluye del estudio de los tres casos que "los desencuentros relativos con algunas fracciones del poder no son tan significativos como la posibilidad de interlocución que logran establecer". Se trata de una situación que demuestra tanto "la fortaleza de un poder político que se supone capaz de reorientar correctivamente los rumbos de la sociedad" como "la extendida convicción de que también desde el poder debía crearse una esfera pública ligada a las ciencias, el pensamiento y las artes".[49]

Pero también en el campo de la crítica literaria se cuentan algunos señalamientos que preceden a los de estas páginas. Entre

ellos, un texto de Marcos Mayer escasamente citado en otros estudios. Mayer define a Lugones como "razonador del Estado" y anota:

> Lugones formula un espacio para el intelectual que ya no es el de la política, sino el del Estado [...] y focaliza a la educación como lugar de formación de esos ciudadanos que han de realizar la simbiosis entre Patria y Estado.[50]

También en el estudio sobre Gálvez ya mencionado, Gramuglio se refiere a la "funcionalidad que iba adquiriendo la relación entre los escritores y el Estado", y señala a propósito de las publicaciones de Rojas y de Lugones hacia el Centenario, que

> lo que interesa destacar aquí es la importancia que el Estado confería entonces a la educación [...], y el modo en que los intelectuales nuevos, no pertenecientes a la elite del poder pero agentes de sus proyectos, percibieron ese interés y se hicieron cargo de él: una articulación funcional atestiguada tanto por los empleos que algunos de ellos obtuvieron en el ámbito educacional como por los numerosos estudios, libros y folletos que muchos le dedicaron al tema desde principios del siglo XX.[51]

En un sentido semejante apunta Gustavo Bombini cuando llama a Lugones y a Rojas "los literatos pedagogos", y recuerda una cuestión clave: tanto en la *Didáctica* del primero como en *La restauración nacionalista* del segundo, un punto decisivo de los programas que escriben para la educación pública es la prioridad de la lectura escolar de literatura moderna o actual, y argentina, antes que la de los clásicos o los extranjeros.[52] En la estrategia coincidente, resulta obvio que los dos escritores intervienen en la planificación estatal de la enseñanza *para* promover y legitimar la modernización de las letras de la que forman parte como *artistas*.

Por supuesto, estos argumentos no pretenden sugerir que, entonces, esa especie de alianza entre las nuevas letras y una fase de las políticas del Estado haya dado lugar al cumplimiento liso y llano de los deseos más o menos imaginarios de algunos escritores, ni que conviviese sin conflictos con las figuras de artista extremadamente *asociales* de la época, legitimadas y divulgadas por los programas de modernización literaria más activos (como el que sostuvo en Buenos Aires la voz de Rubén Darío, sin ir más lejos). Pero sí es posible ver, a partir de notas como éstas, que en-

tre los principales itinerarios de lo que llamamos modernización de la literatura argentina se contaba esa suerte de pacto de mutua conveniencia; y que, además, el pacto pudo combinarse a veces con esas otras estéticas de la autonomía, con una intensidad capaz de reducir y postergar las divergencias.

Notas

1 Ugarte, Manuel, "A los lectores", *El arte y la democracia*, Valencia, Sempere, 1905, p. V.

2 Lugones, Leopoldo, *El payador*, en *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 189.

3 Gálvez, Manuel, *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*. Buenos Aires, Arnoldo Mohen & Hno. Editores, 1910, pp. 82-83 y 11-39.

4 Gramuglio, María Teresa, "Estudio preliminar", en Gálvez, Manuel, *El diario de Gabriel Quiroga*. Buenos Aires, Taurus, 2ª ed., 2001, p. 51.

5 Ibid., p. 52.

6 Delgado, Verónica y Espósito, Fabio, "Paul Groussac: los intelectuales, la sociedad civil y el Estado liberal", *Orbis Tertis. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, III, 6, La Plata, 1998, p. 42. En su informado y provechoso libro sobre Groussac, Paula Bruno adopta desde el título una de las tesis de otro trabajo de Delgado que ya razonaba la noción de "estratega" cultural a partir de una incitación de Terry Eagleton (Bruno, Paula, *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, Buenos Aires, FCE – Universidad San Andrés, 2005; Delgado, V., "La lección de Groussac en *La Biblioteca*: la organización cultural", en *Tramas para leer la literatura argentina*, 10, 1999, pp. 97-105).

7 Prieto, Adolfo, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988; Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, op. cit., p. 189.

8 Hobsbawm, E., *La era del imperio,* op. cit., p. 30; Jitrik, Noé, *El '80 y su mundo. Presentación de una época*. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968; Botana, Natalio, *El orden conservador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998; Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976; Romero, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo País, 1987, "Biblioteca Actual"; Gallo, Ezequiel, y Cortés Conde, R., *La república conservadora*, Buenos Aires, Paidós, 1995. Según esos y otros estudios, el conjunto del proceso incluyó, además de la construcción de nuevas instituciones y subjetividades políticas, el ingreso al mercado mundial capitalista y a la nueva división internacional del trabajo; la asimilación de la población a la lógica doble de las relaciones laborales capitalistas y del nuevo régimen de consumo; y la emergencia de nuevos mercados domésticos vinculados a las nuevas tecnologías (bienes y servicios en general) y a la urbanización creciente.

9 Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p. 86. El libro trabaja sobre las primeras formulaciones de las mismas tesis que Bourdieu desarrollaría en *Las reglas del arte.*

10 Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Literatura / Sociedad*, op. cit., pp. 83-89.

11 Ibid., p. 85, cursiva nuestra.

12 Ibid.

13 Ibid., p. 86.

14 Este problema tiene uno de sus desarrollos teóricos más ambiciosos en el libro de Pascale Casanova, *La república mundial de las letras*, op. cit.. Se tiene la impresión de que los *descubrimientos* de Casanova respecto de los límites franceses del *mundillo* literario y de sus formas de dominación del que Pierre Bourdieu infería leyes generales, ya estaban en la crítica a la teoría del campo intelectual que Sarlo y Altamirano iniciaran en *Literatura / sociedad*, op. cit..

15 Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989, p. 12.

16 Ibid.

17 Ibid., p. 13.

18 Gramuglio, María Teresa, "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en Gramuglio, M. T. (coord.), *El imperio realista*, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002, tomo VI, p. 25.

19 Ibid., pp. 25-26.

20 Hobsbawm, E., *La era del imperio*, op. cit., p. 34.

21 La crítica cultural ha acopiado durante los últimos años toda una serie de valiosas prevenciones contra cualquier teoría fija, maniquea o unilateral de la dominación. Creo que la que adopto, no obstante, evita el riego de desdibujar el sentido de "dominación" en un fluir *migrante* de dominio y subordinación que termina por poner bajo sospecha de esencialización cualquier categoría, aún si es provisoria y si se la refiere, como aquí, a procesos históricos situables.

22 Como anticipé en la introducción, la noción de "literatura culta" o "circuito culto" podría reemplazarse tal vez por la de "dominante", y en principio se usa aquí para distinguir el conjunto de poéticas, escritores, formaciones e instituciones culturalmente más autorizados, que tarde o temprano irían formando la tradición dominante de la "literatura argentina", conjunto que hacia el 900 comienza a convivir –como decíamos– con los nuevos circuitos culturales de consumo masivo.

23 Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Ariel, 1983, p. 161 y sigs. (1ª ed.: Buenos Aires, CEdAL, 1983).

24 Terán, Oscar, *Vida intelectual en el Buenos Aires fin–de–siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*. Buenos Aires, FCE, 2000, pp. 10, 13, 16 y 25. Por su parte, Alfredo Rubione señala "la educación humanística, preferida por el roquismo" como una "trama de valores y de figuras identificatorias" (*En torno al criollismo. Textos y polémica*, Buenos Aires, CedAL, 1983, p. 18). Carlos Altamirano retoma una problemática semejante, cuando establece la diferenciación entre "escritores" y "profesores" que comienza a esbozarse a fines del siglo XIX pero advierte que no conviene exagerar sus alcances; Altamirano recuerda por una parte la importancia de la creación de la Facultad de Filosofía y Letras en 1896 como espacio privilegiado de esa clase de intersección: "un centro en que el estudio y la enseñanza de las humanidades estimulara el cultivo docto de la tradición y de la identidad nacional"; por otra parte, observa que aunque "el espacio social de las elites intelectuales [...] no se imbricaba ya con el de los políticos profesionales, como todavía ocurría hasta la década de 1880, los dos campos, el del poder y el del saber, se hallaban en comunicación y aún se intersecta-

ban aquí y allá, a través de algunas figuras" como la de Joaquín V. González ("Entre el naturalismo y la psicología: el comienzo de la 'ciencia social´ en la Argentina", en Neiburg, F. y M. Plotkin, comps., *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 35 y 36.

25 Entre las diversas flexiones de esa conjunción estudiadas por Terán, la que se refiere a Carlos O. Bunge puede resultar ilustrativa: "ante los límites de la ciencia y del positivismo (imposibilidad de fundar una ética; imposibilidad de organizar una visión universal), los textos de C. O. Bunge introducen de manera heterodoxa la noción de ´ideal´ para el tratamiento de la cuestión moral, y recurren a las humanidades clásicas para la segunda función. [...] No obstante, negado para Bunge el acceso a la unidad del saber sobre la base del modelo cosmológico naturalista, se produce en su discurso un desplazamiento que buscará la unidad fundadora en una cierta concepción de la psicología, [...] una suerte de ciencia puente entre las naturales y las espirituales" (*Vida intelectual en el Buenos Aires fin–de–siglo*, op. cit., pp. 190 y 192).

26 Prislei, Leticia, "Tres ensayos y una encuesta en busca de la nación", en *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, n° 3, Quilmes, 1999, pp. 165-187; cito aquí de pp. 172-173.

27 En términos cronológicos, el proceso ha sido ubicado entre el inicio de la primera presidencia de Roca en 1880 y la ley electoral de 1912, aunque en este estudio focalizamos especialmente el período que sigue al 1900.

28 Natalio Botana se refiere a "los conflictos intraoligárquicos" en el universo de cuyos "principios deseables [...] coexistieron, en efecto, valores contradictorios" (*El orden conservador*, op. cit., pp. 218 y 233). Aunque insista en el desdén crítico de los intelectuales hacia la política a medida que se profesionalizan, José Luis Romero señala que "tanto las minorías intelectuales como las nuevas promociones de políticos percibían no sólo la presencia de algunas nuevas ideas sino también de ciertos imprecisos anhelos"; los intelectuales a que se refiere Romero son quienes "acusarían desde 1900 la influencia del *Ariel*" de Rodó, mientras los políticos con "nuevos ojos" tenían sus representantes más eminentes en Carlos Pellegrini, Joaquín. V. González y Roque Sáenz Peña ("El espíritu del Centenario" en *Las ideas en la Argentina del siglo XX*, op. cit., pp. 56-57).

29 González, Joaquín V., *El juicio del siglo* (1910), Buenos Aires, CEdAL, 1979, p. 150

30 Esto significa que el tipo de composición de la alianza es históricamente nueva o emergente y no, por supuesto, que la composición no mezcle, con otros, elementos residuales (lo que sucede en cualquier proceso cultural); nos referimos a algunos de esos elementos residuales –por ejemplo, los de procedencia romántica– en varios de los capítulos siguientes.

31 Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual.* Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.

32 Montaldo, Graciela, "Intelectuales y artistas en la sociedad civil argentina en el fin de siglo", *Working Paper*, 4, Maryland, 1999, Latin American Studies Center, University of Maryland, p. 22.

33 Podría razonarse en este contexto el hecho de que la generación intelectual inmediatamente precedente a la de Montaldo cuente en la Argentina con

una *corriente* que recuperaba oblicua pero enfáticamente la tradición perdida del Estado liberal y, con ello, un discurso de reconstrucción de cierta función social del intelectual vinculada con la política y con el Estado; pienso, claro, en ciertos itinerarios que pueden leerse, entre 1983 y los 90, en las revistas *La ciudad futura* y *Punto de vista*, entre las principales formaciones de intelectuales que operan esta recuperación; no obstante, y para no olvidar el contexto histórico bien diferente que aquí estudiamos, resultaría necesario tomar en cuenta que uno de los componentes básicos de las intervenciones de revistas como esas es el principio moderno (y tal vez, más específicamente, habermasiano) de autonomía relativa pero ya establecida de las prácticas; ese principio permitiría distinguir, con tensiones pero sin conflictos teóricos, entre producción *artística* del intelectual e intervención pública (política, ideológica, teórica, moral o doctrinaria); es decir, precisamente, el principio que escritores como Lugones o Rojas prefieren no adoptar porque, a la inversa, imaginan justificada su autonomía para pensar y escribir por los beneficios superiores que esa tarea especializada y experta acarrea al Estado y a la nación.

34 Ibid., p. 13.

35 Lloyd, David y Thomas, Paul, *Culture and the State.* New York-London, Routledge, 1998.

36 Montaldo, Graciela, *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 1999.

37 Zimmermann, Eduardo, *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina 1890-1916*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana – Universidad de San Andrés, 1995; y *Los intelectuales, las ciencias sociales y el reformismo liberal: Argentina, 1890-1916*. Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, Centro de Investigaciones Sociales, 1991, "Serie Documentos de Trabajo, DTS 115".

38 Al respecto, la zona que más interesa aquí de la problemática organizada por Zimmermann, fue retomada más tarde por Federico Neiburg y Mariano Plotkin , quienes proponen precisamente discutir y relativizar con argumentos históricos la oposición usual entre "intelectuales y expertos", es decir entre pensadores de "formación general" caracterizados por su independencia crítica respecto del Estado y de la política, por el apego prioritario a ciertos "valores" y por "un tipo de sensibilidad"; y académicos, científicos o técnicos profesionales vinculados más bien con la creencia en alguna forma de "neutralidad axiológica" del saber puesto al servicio de las instituciones y la sociedad (Neiburg, F. y M. Plotkin, "Intelectuales y expertos. Hacia una sociología histórica de la producción del conocimiento sobre la sociedad en la Argentina", en Neiburg, F. y M. Plotkin, comps., *Intelectuales y expertos,* op. cit., p. 15.). No son pocos, por otra parte, los estudios históricos recientes que, al focalizar algún aspecto de la "cuestión social" de entre fines del siglo XIX y principios del XX, permiten volver sobre esta discusión; entre otros: Botana, Natalio y Ezequiel Gallo, "El reformismo de comienzos del siglo XX", del "Estudio preliminar", en *De la república posible a la república verdadera (1880-1910)*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 79-123 ; Suriano, Juan, *La cuestión social en la Argentina 1870-1943,* Buenos Aires, La Colmena, 2000, uno de cuyos puntos de interés reside en advertir que el Estado modernizador se habría ocupado con real intensidad y mediante iniciativas legislativas

concretas de la "cuestión social" sólo en los momentos en que ésta alcanzaba sus puntos críticos y volvía más visible la amenaza.

39 Montaldo, G., *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, op. cit., pp. 84 y 87.

40 Ibid., pp. 89, 93 y 92.

41 Rama, A., *La ciudad letrada*, op. cit.; Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, op. cit., pp. 7-16 y 50-62. Sin pretender dibujar un ciclo, entre los aportes más recientes habría que mencionar el libro de Jean Franco, *The Decline & Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, Cambridge, Mass./London, Harvard University Press, 2002 (y tal vez, especialmente, sus proposiciones sobre la "fantasía periférica" del "antiestado" en algunos narradores del *boom*).

42 Ibid., pp. 69; 8; 14; 55; 63; 57-58.

43 "Paz y administración", como se sabe, fue el lema central y repetido del discurso político del roquismo para sintetizar a la vez su programa y sus méritos. Recordemos respecto de esa contigüidad entre administrar y escribir que, como es sabido, durante la primera presidencia de Roca el Estado editó las obras completas de Sarmiento y la *Historia de la Revolución Argentina* de Lucio. V. López, y financió el viaje de Mitre a la región de Cuyo para completar la documentación de la *Historia de San Martín*. Retomo este punto en el capítulo 2, al referirme a la cuestión de la técnica en *El imperio jesuítico*.

44 Lugones parece ejemplar al respecto, como lo sugiero más adelante al referirme al *Lunario sentimental* y a *El payador*, textos donde novedad estética y política se componen por una autoimplicación entre poesía y técnica.

45 Ramos, J., *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, op. cit., p. 65, cursiva nuestra.

46 Devoto, Fernando, *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires, Siglo XXI de Argentina Editores, 2002, pp. 42 y 54.

47 Prislei, Leticia, "Itinerario intelectual y político de los maestros-ciudadanos (Del fin de siglo a la década del '20)", *Entrepasados. Revista de Historia*, Año II, nº2, comienzos de 1992, pp.41-59. La autora retoma el estudio de las relaciones entre los jóvenes escritores del 900 y la política, especialmente por la vía del ascenso del Partido Socialista, en "Entre Buenos Aires y París: lugares y estrategias de una red intelectual 1900-1910", en Gutman, Margarita y Thomas Reese (eds.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 333-346.

48 Ibid., pp. 44, 41, 43-44, 45.

49 Prislei, Leticia, "Tres ensayos y una encuesta en busca de la nación", op. cit., p. 185.

50 Mayer, M., "Lugones, la tradición nacional [estudio preliminar]", en Lugones, L., *Prosas*, Buenos Aires, Losada, 1992, pp. 14-15.

51 Gramuglio, M. T., "Estudio preliminar", op. cit. pp. 23-24.

52 Bombini, Gustavo, *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*, op. cit., pp. 91-93.

2. Poéticas de Estado. *La tradición nacional* en *El imperio jesuítico*

En 1904 Leopoldo Lugones publicó *El imperio jesuítico*, un libro escrito por encargo de Joaquín V. González, por entonces ministro del interior del presidente Roca.[1] González, que ocupó además la cartera de instrucción pública, puede ser considerado el más activo dirigente del ala reformadora del Estado roquista en el momento en que éste enfrentaba la crisis social y cultural provocada por el mismo proceso de modernización que había impulsado.[2] Desde esos cargos, González se contó entre los principales promotores de una política estatal de reclutamiento de intelectuales puestos a elaborar soluciones técnicas –sociológicas, jurídicas, pedagógicas– para problemas que ya tenían en opinión de muchos la dimensión del dilema y de la amenaza. "En todo ello había una voluntad de mecenazgo, que implicaba formas de cooptación política", como señala Fernando Devoto cuando define a González como "ese promotor de las nuevas generaciones".[3] Por eso mismo, *El imperio jesuítico* no es la manifestación voluntarista de un deseo del escritor: que el soberano en el poder reconozca su necesidad de insumos discursivos o espirituales provistos por el artista (como sucederá con *El triunfo de los otros* de Payró, según veremos). Pero tampoco, como podría suponer un enfoque antihistoricista que prefiriese la contingencia al sentido, la ocurrencia azarosa de un funcionario encumbrado para auxiliar a un

amigo sin salario fijo y amenazado por la necesidad, un episodio más de la mentada "empleomanía". Por el contrario, que el encargo haya sido ese y no cualquier otro se explica por la poética estatal de la literatura que González no sólo había adoptado sino además escrito y explicado con detalle: el libro de Lugones sobre las misiones de los jesuitas es una respuesta, de las más notorias y directas que produce el poeta hasta ese momento, al programa literario que su protector, ahora miembro principal del gabinete de Roca, había diseñado en su libro *La tradición nacional* de 1888.[4] Allí se proponía claramente la invención de una literatura –ya no de una historiografía– que oficiara como una nueva versión del pasado; no porque prometiese un nuevo tipo de fidelidad a la verdad de los hechos, sino por su eficacia –argumenta González– para engendrar un sujeto colectivo identificado con la nación:

> [...] los acontecimientos históricos suelen a veces idealizarse y transformarse en fábulas [...] ¿Y qué importa que sueñen y fantaseen sus historias, si esos sueños y fantasías los mantienen unidos en un mismo amor y en un mismo culto, y los hace fuertes e inquebrantables en la adversidad?[5]

Al mismo tiempo, la insistencia tardorromántica del riojano a favor de los efectos socioculturales de la ficción convive en su libro con una concepción de la historia donde se aúnan el diccionario evolucionista de su formación generacional,[6] y una estrategia política atenta a los conflictos de su presente: la de minimizar la importancia de las rupturas y de los enfrentamientos históricos, poniendo en primer plano –en cambio– el carácter continuo y homogéneo del pasado, una especie de larga duración en que el evento político es la contingencia y el efecto, mientras que el proceso cultural más amplio representa la causa menos ruidosa que trasciende y resuena en el presente:

> El sentimiento nacional es el alma de las revoluciones, y él es el resultado de largos períodos de evolución uniforme, en que la sociedad ha vivido, luchado, gozado y sufrido al abrigo de un mismo cielo. [7]

González llama "tradición nacional" a la narrativa cuyo tema es ese "sentimiento" duradero, y pone la tarea de escribirla en

manos de un sujeto también nuevo: una mezcla de genio artístico y arqueólogo o filólogo, es decir un cruce de romanticismo y positivismo, de artista y experto, que apuntaba claramente a la subjetividad del escritor "moderno". Éste era el especialista que debía "salvar del olvido" la herencia popular, oral y poética, y apropiársela para establecer una continuidad integradora y de largo alcance sobre el pasado: "así como el geólogo reúne" objetos de una época para escribir su historia natural, así la primera tarea del "historiador del espíritu humano" sería la de "acopiar [...] los fragmentos", las "ruinas" y "restos" de *todo* el pasado, desde las culturas precolombinas hasta las de la colonia y el caudillaje –siguiendo el caso de Güemes, el defensor de la frontera nacional. Pero hasta allí se trataba sólo de encontrar los materiales, repitiendo con método y de manera deliberada lo que el azar depara al "arado del labrador" cuando desentierra un trozo de mármol antiguo; se necesitan además una mirada que reconozca esos materiales como "asuntos", "tintes", "caracteres", y –para coronar la labor mediante la escritura– "el criterio estético del artista". Así, no hay competencia o vaivén entre el experto y este "poeta nacional del porvenir", sino sucesión ascendente del primero al segundo, a menudo reunidos por González en la misma figura. El paradigma, además, no es sólo conjetural, y tiene un precedente inmediato y aún vivo: la *gauchesca* culta del *Santos Vega* de Rafael Obligado.[8] Pero el arco completo de los nombres propios con que González describe y autoriza a tal sujeto no comienza ni termina en ese linaje nacional canónico de ápice romántico; antes, incluye una genealogía de celebridades que también cierra en el romanticismo: Tácito, Homero, Shakespeare, Saint-Beuve, Schiller, Victor Hugo, Lamartine. Y después, en el lugar del eslabón presente, el último, de esa cadena ilustrada que hace hablar en lengua culta al pueblo fragmentado que ha reunido, está la primera persona del singular:

> [...] ellos [los filósofos políticos] juzgarán con su especial criterio la política institucional, social y religiosa que la España ejerció sobre sus colonias americanas; *yo* vengo sólo siguiendo el desarrollo del sentimiento de *mi* pueblo al través de las edades, [...] admirando sus proezas de valor que perpetuaron en el relato desnudo de análisis y de doctrina; examinando con criterio más bien artístico

que filosófico sus creencias y supersticiones, recogiendo, en fin, para fundar *mis* vagos raciocinios literarios, las palpitaciones del pensamiento de la raza, [...].[9]

Por supuesto, la doble elección de González en el encargo de 1903 (Lugones y las ruinas de las misiones jesuíticas) deriva directamente de ese programa de política cultural. González no podía ignorar que las ideas de su libro de 1888 –de modo directo pero también por su presencia en tantos otros discursos intelectuales– habían dejado una huella importante en el proyecto creador de Lugones: ya en 1898, en *La Biblioteca* de Groussac, se había publicado alguno de los relatos que en 1905 el poeta reuniría en *La guerra gaucha*, que es un acatamiento temático directo de una de las principales recomendaciones de González: Güemes, se leía en *La tradición nacional*, es "el modelo de su raza" que "se aparta de la gravedad de la historia y pertenece a las esferas luminosas de la epopeya y la leyenda".[10]

Conviene recordar, por otra parte, algunas otras circunstancias de la relación entre el ministro y el poeta: los primeros contactos personales de Lugones con el autor de *Mis montañas* pueden haber sido indirectos, pero datan ya de 1889, cuando González formaba parte en Córdoba de la logia masónica *Piedad y Unión* junto a Javier Lazcano Colodrero, tutor literario del joven Lugones y a quien éste había solicitado un prólogo para su poemario *Primera lira*. De hecho, algunos biógrafos registran intensos contactos de Lugones con la masonería cordobesa hacia 1893.[11] Cuando en 1900 Lugones es promovido al grado de maestro en la Logia *Libertad-Rivadavia* de Buenos Aires, esa red de tráfico de influencias lo pone en contacto con Osvaldo Magnasco, que ocupa la cartera de Instrucción Pública y que convoca al joven poeta para integrar los elencos con que aspira a reformar la enseñanza. En 1903 Lugones renuncia a su puesto de Visitador General de Enseñanza, cuando intentan cambiarlo de cargo tras la renuncia de Magnasco, y comienza una campaña de prensa en defensa de la reforma impulsada por el ex ministro, que compila en el panfleto *La reforma educacional*. Ese mismo año, González, ministro del Interior, le encomienda, por decreto del Poder Ejecutivo, la investigación de las ruinas jesuíticas de Misiones, que culminará en la edi-

ción oficial de *El imperio jesuítico*, y a la vuelta del viaje lo designa en un puesto subalterno. Poco después, en noviembre, González convoca a Lugones para integrar el comité de campaña del candidato presidencial de Roca, Manuel Quintana, y contraatacar a la fracción pellegrinista que postulaba a Roque Sáenz Peña; la cita fue en el terreno elegido por los otros dos días antes, el teatro Victoria, y Lugones quiso entender que lo convocaban como poeta: comparó a los enemigos de Roca con los carneros que Don Quijote imaginaba un ejército; Pellegrini era aludido como Pentapolín, Saénz Peña como Micocolembo y Bernardo de Irigoyen como Espartafilardo.[12] En 1904, mientras se edita *El imperio jesuítico*, González envía a Lugones a San Luis como secretario de gobierno, junto al interventor por él designado en esa provincia. Poco después, aprovechando la ausencia del ministro Fernández y en ejercicio suplente de la cartera, lo designa otra vez como Inspector General de Enseñanza Media. El poeta proyecta entonces la creación de cátedras de dibujo y educación física y del Instituto del Profesorado, y logra que González aumente los sueldos docentes y clausure más de treinta colegios privados de enseñanza secundaria. Ese mismo año de 1904 Lugones interviene en la redacción del Código Nacional del Trabajo que el presidente Roca envía al Congreso por iniciativa de su ministro reformista. La amistad entre el poeta y el funcionario, también reforzada por la hermandad masónica, se ha estrechado visiblemente. Con Quintana en la presidencia, González sigue como ministro de Instrucción, y Lugones con él: continúa su política en contra de la enseñanza intelectualista y a favor de un sistema integral, que piensa según el modelo griego, y a su propuesta se reglamenta por primera vez el control de la enseñanza primaria, con oposición clerical.[13] Al año siguiente publica *La guerra gaucha*. Como se ve, se trata de una relación que supera con creces lo anecdótico y que se prolongará por lo menos hasta 1913.

Ahora bien, ¿qué leemos en *El imperio jesuítico?* Ni más ni menos que una teoría del Estado, y una defensa del Estado liberal-progresista moderno, por vía de la impugnación del "ideal teocrático". Según Lugones, tras la Reconquista, España había ingresado a su pesar en la era del capitalismo a la vez que la monar-

quía transponía el ideal teocrático en extinción a sus colonias americanas, de la mano de la Compañía de Jesús. Los jesuitas intentaron realizar en América ese ideal anacrónico, sostiene Lugones, demorando artificialmente la evolución social, amparados tanto en su oportunismo adaptativo respecto de las condiciones de la modernidad como en la protección jurídica o prebendaria de la corona. Comunismo, autoridad absoluta y renunciación de la personalidad –es decir, anticapitalismo, antirracionalismo y antiindividualismo– eran los principios fundamentales del edificio teocrático de los jesuitas, últimos mohicanos del ideal monárquico exiliado del continente por la modernidad. ¿Qué utilidad pudo haber justificado, entonces, la expedición y el libro financiados por el ministerio del interior? Sobre todo en el "Epílogo", Lugones recupera su estudio de las ruinas para apuntar a la doble preocupación de González en torno de la historia como continuidad y del conflicto social que representaban los nuevos trabajadores organizados: por una parte, Lugones advierte, en contra del juicio históricamente anacrónico, que aunque la empresa de los jesuitas se nos aparezca hoy como efecto de un ideal retrógrado, fue en su momento la lucha de un "organismo" por subsistir ante la inevitable evolución; y ese proceso se presenta, a su vez, menos como serie de rupturas que como continuidad natural:

> Sociedad que padeció y ha caído con su mundo de dolores a cuestas, no merece por su retardo el desdén de las venideras, cuando si éstas andan mejor, hallando menos espinas en la ruta, es porque la otra al dejarla se las llevó pegadas a los pies.[14]

A la vez, Lugones introduce su impronta anarco-socialista juvenil ahora negociada con el ala reformista del Estado, cuando evoca a los exterminados trabajadores guaraníes de las misiones como si hablase de los obreros del presente y de sus rebeliones:

> [...]; esas multitudes caídas son otros tantos mineros de la sombra [...]; y así la historia no puede discernir otra cosa que su perdón a los trabajadores desaparecidos, cuando su obra fracasó en el error, reservando su simpatía a los que, aun en este caso, lucharon por un ideal, [...].[15]

Sin embargo, es allí mismo donde Lugones introduce uno de sus principales desacuerdos con el programa de González al que tanto se aviene en otros puntos, porque los indios de cuya esclavización se compadece, la "raza guaraní", reúnen todos los defectos de una "barbarie" que, sometida al proyecto retrógrado de los jesuitas, no tendría ya posibilidades de ascender hacia los primeros escalones de la civilización.[16] En definitiva, las "ruinas" a que Lugones ha sido enviado como explorador no son precolombinas y representan un emprendimiento europeo, como si González hubiese tenido en cuenta que el poeta cordobés –a diferencia de lo que encontraremos en Rojas– disentía con el *nativismo* prudente y restringido de *La tradición nacional*.[17]

Al mismo tiempo, *El imperio jesuítico* es un libro marcado por la técnica y por la pulsión escritural y territorial del Estado moderno a que ya nos hemos referido: sin contar las referencias bibliográficas y eruditas, Lugones incluye no sólo ilustraciones –fotografías, croquis, planos, mapas– sino además innumerables mediciones y cálculos –de habitantes, trabajadores, pesos, distancias, superficies, espesores, longitudes y alturas, geometrías arquitectónicas, orientaciones topográficas, gastos y beneficios, monedas, períodos y duraciones–. Según el escritor imaginado en *La tradición nacional*, el ensayista de este libro también es científico y artista a la vez.

Por eso mismo, la significación histórica del libro respecto de la figura del escritor moderno en ascenso se comprende mejor si se repara también en el trabajo de la forma, al que Lugones se refiere además en el prólogo como a una operación retórica deliberada: ha "convertido en ensayo histórico", es decir en literatura, lo que por encargo del gobierno "y por mi propia indicación, iba a ser una Memoria"; los saberes del experto no se suprimen ni se pierden sus resultados, que son más bien los materiales del escritor que él mismo se ha proporcionado. El paso del género pragmático al artístico, así, es ascenso y fusión más que desplazamiento, y no representa para Lugones ni un desafío ni un conflicto de intereses; por el contrario, cree haber interpretado, al hacerlo, "los deseos del Excelentísimo señor Ministro del Interior", puesto así en un lugar no de mero funcionario, sino más bien de mediador

entre política y cultura; el lugar de quien entiende que las políticas culturales del Estado tienen por función crear ciertas condiciones de producción de un arte que se legitima también por su contenido o su impacto político.[18]

Lo mismo haría Lugones en 1911, prologando su *Historia de Sarmiento*: nos recuerda que la ha escrito por encargo del presidente del Consejo Nacional de Educación, el "escritor" José Ramos Mexía a quien presenta como "juez sincero de mis letras", es decir como un par.[19]

Así, ciertas políticas educativas, laborales y electorales del Estado le han dado a Lugones motivos para creerse él mismo, en tanto poeta, una razón de Estado, y sostener entonces, de un modo regular, que la literatura lo era. Como propongo más adelante, esa operación prolongada se crispará y alcanzará sus momentos más audaces entre el "Prólogo" al *Lunario sentimental* de 1909 y en las conferencias de 1913 luego transcriptas en *El payador*, donde la poesía, asegura Lugones respecto de la de José Hernández pero sobre todo respecto de la propia (la moderna, la modernista), es el bien más preciado de la nacionalidad y debe ser objeto, luego, de políticas educativas, culturales y editoriales de Estado.

Pero *El imperio jesuítico* también es un libro en que despuntan algunos tópicos menos inmediatos de las estrategias de Lugones hacia el Estado, fundamentales para considerar su trayectoria porque preparan algunos nudos centrales de *El payador*. Me refiero especialmente a dos: por una parte, la ascendencia arábiga de la raza, en nada suprimida por la Reconquista, y la herencia rescatable –es decir, en rigor no hispánica– que España nos entrega por esa vía oriental: la ciencia, las artes, la racionalidad, la elegancia de las formas, el patriotismo. Por otra parte, *El imperio jesuítico* es uno de los textos donde Lugones inventa la figura del "paladín" heroico. En la descripción de la "bravura", el "coraje", la "tenacidad" y la intrepidez de ese vicioso aventurero de la conquista, Lugones despliega algunos de los momentos de mayor entusiasmo formal y modernista de la prosa del libro; aquí, en 1904, el paladín es todavía una figura casi del todo negativa, asociada al militarismo aventurero de quienes –inclinados al ocio que depara la fortuna fantaseada– se embarcaban hacia el Nuevo Mundo; sin

embargo, la lógica del argumento lugoniano está muy próxima a la de *El payador*:

> El Imperio Universal [es decir el ideal de la monarquía desde Carlos Vº], y su sucedáneo el Imperio Cristiano, tuvieron consecuencias desastrosas sobre el pueblo, como que pretendían la supervivencia de un estado artificial; y de este modo pronto desaparecen a su sombra todas las virtudes que constituyen el término medio común de las sociedades normales, para ser reemplazadas por *las condiciones heroicas, es decir de excepción*, necesarias al sostenimiento de un estado antinatural.[20]

Por supuesto, es más o menos obvio que para el Lugones más racionalista y liberal, el que colaboraba con el gobierno modernizador en la planificación escolar y en la redacción de reformas laborales, el presente no es un Estado de excepción. Ni Lugones ni la situación podrán empecinarse de igual manera en ese voluntarismo optimista, como veremos, entre 1913 y 1916.[21]

Desvío
El "exornado estilo": Borges y el paisaje de Lugones

Se sabe que Borges tramitó a su manera la invención de un Lugones paradojal: cuando él no era casi nadie y el otro casi todo, pretendió contraerlo a la nada.[22] Menos de dos décadas después, cuando Lugones estaba casi muerto y Borges ya sospechaba quién alcanzaría a ser, se redujo a sí mismo y a su generación en el acné de la imitación inadvertida, todo para ocupar ahora el lugar vacante del maestro.[23] Eso aprendió Borges de Lugones: hablar de Hernández, de Sarmiento, de Darío, de Ameghino, de Lugones para escribir por años un autoelogio desviado. Borges disolvió para sí mismo, digamos, la beligerancia pulsional de Lugones, y con su comedia del hijo pródigo logró despertarla en otros pero ahora contra Borges. Dicen que se sabía de memoria todos los poemas del cordobés y, además, el orden de su obra poética completa; seguramente no era cierto, pero –como quien no quiere la cosa– alardeaba de que lo fuese y eso bastaría. Prueba, además, que sería injusto echar a Borges –sólo a Borges, o a todo Borges– toda la culpa del peso de la tradición argentina de la continencia literaria.[24]

Así, no sólo el cinismo metódico de la crítica sociológica pudo habituarnos a suponer que la lectura borgiana de Lugones es completa o casi completamente estratégica. Hay, sin embargo, por lo menos un puñado de episodios que parecen atemperar esa convic-

ción de poca fe. Uno de los más rotundos, está en las palabras con que Borges cerró en 1955 su libro sobre Lugones:

> ...murió, tal vez, sin haber escrito la palabra que lo expresara. (...) Entonces, aquel hombre, señor de todas las palabras y de todas las pompas de la palabra, sintió en la entraña que la realidad no es verbal y puede ser incomunicable y atroz, y fue, callado y solo, a buscar, en el crepúsculo de una isla, la muerte.[25]

Borges advierte que si por algo nos inquieta aún Leopoldo Lugones es porque en un punto, tal vez minúsculo pero decisivo, fue Hölderlin, que fue Rimbaud, que fue Darío, que fue Borges, y así: porque, de un modo persistente y autoaniquilatorio, Lugones invistió su firma con la condición sacrificial del poeta moderno y la dramatizó así en su propia subjetividad. Porque hizo de sí mismo el escenario crispado de la alienación.

Otro episodio es el que está en la "Biblioteca personal" que Borges compuso en 1985, y en la que incluyó, de entre la profusa variedad de la obra lugoniana, no *Las fuerzas extrañas* ni, pongamos por caso, *El lunario sentimental*, sino *El imperio jesuítico.* Lo más fácil es repetir para este caso, como tanto se ha dicho respecto de las extravagantes preferencias literarias de Borges en general, que la elección está destinada también aquí a la perplejidad del lector y a fastidiar la sociabilidad literaria. En cambio, preferiría comenzar por creer la declaración hedonista con que Borges prologó esa antología: "una biblioteca de preferencias", "una biblioteca dispar, hecha de libros, o de páginas, cuya lectura fue una dicha para nosotros y que nos gustaría compartir", "libros que se han escrito (...) para el goce del lector", para que ocurra "la emoción singular llamada belleza".[26]

¿Qué puede haber en un libro como *El imperio jesuítico* para que se haga posible su ingreso en esa selección estética? ¿Qué lee Borges en ese libro, tantos años después? En el prólogo a su edición del "ensayo histórico", el poeta de *Luna de enfrente* comienza elogiando a Lugones por dos razones que ya había bosquejado en textos anteriores; la primera, que implica una impugnación de la demanda de originalidad y que enlaza obviamente con el "Pierre Menard", compara la pasión lugoniana por "el descubrimiento de

un texto" con "el hecho capital de la vida de Alonso Quijano", es decir "la lectura de los libros": las imitaciones de Samain, de Poe o de Laforgue, que los contemporáneos de Lugones le reprocharan tanto, son para Borges "hazaña[s]" literarias tan auténticas como la decisión del lector Quijano "de ser don Quijote". En segundo lugar, Borges elogia a Lugones como uno de los responsables de "la máxima aventura de las letras hispánicas: el modernismo". Luego de eso, el prólogo borgiano nos propone la razón por la que *El imperio jesuítico* sería un texto para la dicha, "para el goce del lector" o para que el arte suceda; más específicamente, Borges nos explica por qué ese y no otro libro de Lugones es el que merece incluirse en su antología personal. La razón –que es casi la misma que Borges proponía ya en 1955, en su libro sobre el maestro– se funda en una norma clásica para establecer el juicio estético, es decir la que identifica la verdad del arte con la correspondencia entre fondo y forma:

> Hombre de convicciones y de pasiones elementales, Lugones forjó un estilo complejo, que influyó benéficamente en López Velarde y en Ezequiel Martínez Estrada. Este exornado estilo solía no condecir con los temas. En *El payador* (1915) [sic], que inauguró el culto del *Martín Fierro*, hay una evidente desproporción entre la llanura, que los hombres de letras llaman la Pampa, y los intrincados períodos; no así en *El imperio jesuítico*. [...] En estas páginas hay una afinidad natural entre la exuberancia de su prosa y la de las regiones que nos revela.[27]

Podríamos suponer que esta reivindicación borgiana de *El imperio jesuítico* en términos explícita y estrictamente estéticos, mantiene algún lazo con el hecho de que Borges esté leyendo (con el hecho de que elija) al Lugones más liberal, a un Lugones que es allí, en 1904, todo lo liberal que le ha sido posible ser (en 1955, estableciendo la secuencia de cambios ideológicos del maestro, Borges caracteriza rápidamente al Lugones de la alianza con el roquismo como el Lugones "demócrata"). La conexión es, probablemente, tan verdadera como meramente confirmatoria, casi tautológica: todas las antologías lugonianas de Borges mostrarían que éste elige casi siempre los textos que mejor se llevan con una ideología política compatible con la posición dominante del propio Borges en un campo literario más o menos ya formado, es decir los

textos lugonianos literaria o retóricamente menos heterónomos (se sabe: hablando en términos históricos, la noción dominante de autonomía artística también ha sido una variante del ideologema liberal).

Esa conjetura se combina bien con esta otra que, en cambio, me parece más interesante: que Borges, la firma que domina el espacio literario argentino más autónomo, sea quien canoniza a Lugones por *El imperio jesuítico* en un momento en que –de la mano del propio Borges– lo canónico se establece por el predominio de la función estética o de la autorregulación del arte, nos conduciría a notar que ese libro por encargo es el primer éxito fuerte del pacto de Lugones con el Estado. La lectura borgiana de *El imperio jesuítico* probaría a posteriori que ese pacto resultaba, en efecto, funcional para la constitución en Buenos Aires de las letras modernas, es decir de una literatura relativamente autorregulada (o, menos en general, para la autoinvención de Lugones como escritor-artista moderno). Borges repetiría, entonces, para este "ensayo histórico" de Lugones, lo que tanto machacó sobre el *Lunario sentimental*: que adelantaba, que prefiguraba la literatura del porvenir, aun en el contexto de una formación social en que todavía no se distinguían lo suficiente Estado y sociedad civil, política y cultura; más que eso, Lugones funcionalizaba estéticamente ciertas condiciones heterónomas de emergencia del escritor profesional, es decir hacía virtud de cierta relación *necesaria* entre políticas del Estado y ascenso de una moderna república de las Letras.

Respecto de esta conjetura, la combinación entre los planes de González y el modo en que Lugones los lee e intenta cumplirlos para su provecho, es decisiva. El ministro-ideólogo de Roca envía a Lugones a Misiones para que escriba un capítulo del programa de *La tradición nacional*, donde se alentaba el aprovechamiento literario de todas las ruinas del pasado, mejores o más funcionales a las necesidades del Estado cuanto más legendarias (es decir, mejores cuanto menos positivamente historiográficas, cuanto más ficcionalizables). Así, el corazón del Estado oligárquico y liberal alberga, *naturalmente*, a un par de pares que representan a la minoría ilustrada, encargada de mediar entre el Estado en forma-

ción y una población aún no reducida a la condición de ciudadanía, y que a la vez (o mejor, por eso mismo) pueden imaginarse y ser vistos como la pareja dialógica que prefigura la aún faltante sociedad civil, la esfera pública, la literatura.

Por lo demás, no parece casual que ese contenido legendario de la ruina como condición para que se la considere materia literaria, esté también en lo que Borges dejó escrito sobre el *El imperio jesuítico*:

> Es interesante comparar este "ensayo histórico" de Lugones con el trabajo análogo de Groussac sobre el padre José Guevara y su *Historia del Paraguay*. Lugones registra las leyendas milagrosas que pululan en los textos de los jesuitas; Groussac insinúa, al pasar, que una fuente probable de esa milagrería fue cierta bula que se refiere a la canonización con estas palabras precisas: "Las virtudes no bastan sin los milagros".[28]

Así, por la vía borgiana podemos entrever aquí que Gruossac dice, y Lugones hace en su libro sobre los jesuitas, lo que González proponía en *La tradición nacional*: no hay invención de un pasado capaz de engendrar conversos, es decir ciudadanos para el Estado, sin literatura de imaginación. Lo mismo que Lugones termina proponiéndole al régimen en *El payador*, cuando se atemperan los impulsos de racionalismo positivista que pueblan *El imperio jesuítico*: la verdad de la literatura, es decir la correspondencia entre fondo y forma (ya no entre palabras y hechos) es funcional a las virtudes cívicas. No hay Patria sin Poesía, sin Poeta, sin *mí*.

Notas

1 Lugones, L., *El imperio jesuítico*. Buenos Aires: Ediciones Pucará-Publicaciones de la Comisión Argentina de Fomento Interamericano, 1945, 3ª ed.. Cito en adelante de la edición de la "Biblioteca Personal Jorge Luis Borges", que anota las modificaciones, supresiones y agregados respecto de la primera edición de 1904 y de la segunda de 1907 (Buenos Aires, Hyspamérica, 1985).

2 Joaquín V. González (1863-1923), había gobernado su provincia natal, La Rioja, entre 1889 y 1891. En 1896 se lo designó como titular del Consejo Nacional de Educación, y académico titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Desde 1901, durante la segunda presidencia de Julio A. Roca, se desempeñó como ministro del interior y de justicia e instrucción pública; desde octubre de 1904 continuó en esa cartera bajo la presidencia del sucesor de Roca, Manuel Quintana; tras la muerte de este último en enero de 1906 y luego de la asunción de José Figueroa Alcorta en su reemplazo, González renuncia al ministerio (aunque reasume poco después como ministro del interior por un breve período); ese mismo año ingresa como miembro correspondientes de la Real Academia Española. Desde 1905 y hasta 1918 presidió además la Universidad Nacional de La Plata. Junto con *La tradición nacional, Mis montañas* (1893) es el título de González que lo ha vinculado de modo menos lateral con la historia estrictamente literaria.

3 Devoto, F., *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo...,* op. cit., p. 78. Entre los episodios más conocidos al respecto se cuenta el encargo de González a Juan Bialet Massé, enviado en 1904 a investigar la situación de los trabajadores en el interior del país; poco después se encomendó a P. Storni la presentación de un informe sobre la situación de los trabajadores en Buenos Aires. Según Eduardo Zimmerman, la consolidación del Estado a partir de 1880 incluyó la profesionalización de las funciones públicas y –hacia el cambio de siglo– la creciente participación de los ´expertos´ en la elaboración de algunas de las políticas decisivas. J. V. González en particular "ejemplificó tal vez más que nadie la vinculación entre el mundo universitario y la reforma social" impulsada desde el Estado modernizador de procedencia oligárquica. González representa además el sector liberal preocupado por la "cuestión social" que simpatizaba con los socialistas de programa mínimo (reformistas parlamentaristas, no revolucionarios), principalmente Juan B. Justo, Alfredo Palacios, José Ingenieros, Manuel Ugarte, Lugones, Payró. El episodio en que resulta más visible y concentrado ese papel cumplido por el ministro riojano de Roca es el proyecto de reforma de la legislación laboral de 1904 (para cuya elaboración estaban destinados los informes de Bialet Massé y Storni); se trató de un código amplísimo, que proponía todas las reformas de una vez, y para cuya elaboración González reclutó una verdadera brigada de intelectuales socialistas o liberales-reformistas que adherían a su actualizado ideario progresista (*Los intelectuales reformistas*, op. cit., pp. 34-35, 73, 57, 178 y ss). Véase también Roldán, Darío, *Joaquín V. González. A propósito del pensamiento político-liberal (1880-1920)*, Buenos Aires, CEdAL, 1993; Carlos Altamirano también destaca el caso del código de trabajo como un tipo de conjun-

ción entre saber especializado y aplicación política común a la imaginación de las elites modernizadoras ("Entre el naturalismo y la psicología", op. cit., p. 36 y 51-52).

4 González, Joaquín V., *La tradición nacional*. En *Obras completas*, XVII. Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata-Congreso de la Nación, 1936. La "Introducción" de González a los relatos reunidos por Martiniano Leguizamón en *Recuerdos de la tierra*, fechada en octubre de 1896, se cuenta también entre las intervenciones más relevantes del riojano en el proceso de ascenso de la literatura *nacional* (González, J. V., "Introducción", en Leguizamón, Martiniano, *Recuerdos de la tierra*, Buenos Aires, Ediciones Mar Océano, 1957).

5 Ibid., p. 187.

6 Fernando Devoto anota además algunas fuentes francesas del "culto del pasado" en González, como Michelet y Maurice Barrés (*Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo...*, op. cit., p. 21). Oscar Terán recuerda todo lo compartida que era, a escala internacional, esa tendencia a "la fabricación de identidades nacionales" que atraviesa el libro de González (*Vida intelectual en el Buenos Aires de fin-de-siglo*, op. cit., pp. 225-226).

7 González, J. V., *La tradición nacional,* op. cit., p. 154. Sobre la decisiva cuestión de la continuidad y de la oposición entre esa propuesta del libro de González y la historiografía liberal clásica representada en ese momento por Bartolomé Mitre, véase Espósito, Fabio, "La tradición nacional: una continuidad en el pasado", en *Tramas para leer la literatura argentina*, V, 9, 1998, pp. 82-89; también Svampa, Maristella, "Modernidad y tradición en Joaquín V. González", en *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994, pp. 89-97. Ya en 1912, González antepuso a la segunda edición de su libro la carta polémica de Mitre, de mayo de 1899, donde se plantea precisamente este debate (por supuesto, Mitre reivindica allí el "antagonismo" y la discontinuidad del corte revolucionario de 1810 como mito fundacional de la nacionalidad). Sobre algunas derivaciones inmediatas de esta discusión puede verse Bertoni, Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001, pp. 267 y sigs.

8 González, J. V., *La tradición nacional,* op. cit., pp. 138; 98-99; 134.

9 Ibid., p. 154, cursiva nuestra.

10 Ibid., p. 196. Sobre *La guerra gaucha* como trabajo de una poética de la épica nacional que Lugones toma a la vez de *La tradición nacional* y del artículo sobre George D´Esparbés incluido en *Los raros* de Darío, véase Gramuglio, María Teresa, "La primera épica de Lugones", *Prismas. Revista de historia intelectual*, I, 1, Buenos Aires, 1997, pp. 157-163. También Gramuglio, María Teresa, "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor", *Hispamérica. Revista de Literatura*, XII, 64-65, Maryland, 1993, pp. 5-22. Fernando Devoto agrega, por su parte, una vinculación del tema con el lugar que se concede al caudillo salteño en la historiografía de Mitre.

11 Sobre la carrera masónica de Lugones véase especialmente Galtier, Lisandro Z. D., *Leopoldo Lugones el enigmático*. Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1993, pp. 43-53.

12 Una reseña detallada del episodio puede hallarse en Conil Paz, Alberto A., *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires, Huemul, 1985, pp. 82-85.

13 Puede consultarse una reseña de las reformas educativas implementadas por Magnasco, Fernández y González en Bombini, Gustavo, *Los arrabales de la literatura*, op. cit., pp. 49-59.

14 Lugones, L. *El imperio jesuítico*, op. cit., p. 246.

15 Ibid. Recordemos que el período 1902-1904 fue uno de los más álgidos en la historia de las luchas obreras en Buenos Aires, violentamente reprimidas por el gobierno. Sobre la figura de "los mineros en la sombra" que usa Lugones para hablar de los indios, es interesante notar su consonancia con cierta preferencia por la figuración subterránea, enterrada o geológica, para hablar de un pasado muerto que es ya, en el presente, apenas literatura. Volvemos sobre este punto al final del capítulo 3, también a propósito de Rojas.

16 Escribe Lugones acerca de los indios: "Su inteligencia se manifestaba, casi exclusivamente, en hábiles latrocinios y mentiras sin escrúpulo; su condición nómade habíales quitado el amor a la propiedad y al suelo, careciendo en consecuencia de patriotismo y de economía. Todo su comercio se reducía a cambalachear objetos, lo cual disminuía más aún el amor a la propiedad organizada. Borrachos y golosos, la inseguridad del alimento, inherente a su condición de cazadores exclusivos, [...]. La música, el estrépito mejor dicho, y las decoraciones vistosas halagaban su carácter infantil. [...] Voluptuosos y haraganes, [...]" (Ibid., pp. 101-102).

17 En rigor, y siguiendo la síntesis que propone Terán en torno de un clásico debate secular, González habría sido más bien un "derivativista", partidario de la "creación del argentino como producto de algún tipo de mezcla" en la que se contaba ese precedente indígena remoto, ya casi meramente estético y racialmente destilado (Terán, O., *Vida intelectual en el Buenos Aires fin–de–siglo,* op. cit., p. 226). Sobre la centralidad del racialismo, muchas veces más culturalista que biologicista, en los programas intelectuales y políticos de las elites de la época, puede verse también Altamirano, Carlos, "Entre el naturalismo y la psicología", op. cit., pp. 51-57.

18 Lugones, L., *El imperio jesuítico,* op. cit., p. 21. En el estudio de 1999 que ya citamos, Leticia Prislei concluye que "González, en su doble condición de intelectual y de político, aparece como el dirigente instalado a modo de gozne entre los intelectuales y el poder" ("Tres ensayos y una encuesta en busca de la nación", op. cit., p. 185).

19 Lugones, L., *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1988, pp. 35-37.

Que los encargos eran tales y podían provocar un vértigo productivista semejante al de la entrega a plazos que caracterizaba a los encargos del mercado, podría atestiguarlo la "Nota a la segunda edición" de la *Historia de Sarmiento*, donde Lugones se refiere a la "urgencia" de la entrega como "condición adversa" y anota: "Para escribir y publicar esta historia, dispuse sólo de cuatro meses; pues a plazo tan corto recibí el encargo y tuve que darle fin [...]. El impresor iba llevándose las carillas, una por una, a veces" (*Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Comisión Argentina de Fomento Interamericano, 1945, p. 7).

20 Lugones, L., *El imperio jesuítico*, op. cit., p. 31-32, cursiva nuestra.

21 Por supuesto, la curva que va de la preocupación a las alarmas o al pesimismo poselectoral permitiría prolongar el seguimiento de los ánimos emparentados de Lugones y González, a partir, digamos, de *El payador* del primero, y de *El juicio del siglo* (1910) del segundo y en adelante.

22 "Leopoldo Lugones, *"Romancero"*, incluido en *El tamaño de mi esperanza* (1925), Buenos Aires, Seix Barral, 1993, 2° ed., pp. 95-97.

23 En Borges, J.L., "Las nuevas generaciones literarias", *El Hogar*, febrero de 1937, reproducido en Borges, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Editorial Troquel, 1955, p. 78.

24 Buena parte de los cruces más significativos de Borges con Lugones se estudian en Monteleone, Jorge, "Borges, lector del *Lunario sentimental*", *Alba de América*, V, 8-9, 1987, pp. 89-105; y en Barcia, Pedro Luis, "Lugones y el ultraísmo", *Estudios literarios*, Facultad de Humanidades y Cs. Ed., UNLP, 1966, pp. 151-193.

25 Borges, J. L., *Leopoldo Lugones,* op. cit., "Advertencia" y p. 98.

26 Borges, Jorge Luis, *Biblioteca personal. Prólogos,* en *Obras completas*, vol IV, Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 449; también en Lugones, L., *El imperio jesuítico*, op. cit., [p. 3, sin nº].

27 Borges, Jorge Luis, *Biblioteca personal. Prólogos,* op. cit., p. 461; también en Lugones, L., *El imperio jesuítico*, op. cit., p. 9.

28 Borges, Jorge Luis, *Biblioteca personal. Prólogos,* op. cit., pp. 461-462.

3. El arte de los indoctos y el Estado educador: Lugones y Rojas ante el *Martín Fierro*

La trabajosa docilidad de "un sujeto pedagógico"

"La diligencia en el trabajo, la fidelidad, el coraje, aumentados hasta la certidumbre por estas dos condiciones cuya comunidad es verdaderamente reveladora: la facilidad para los ejercicios de equilibrio y la resistencia al mareo".

La descripción precedente, que un lector que tuviese cierta familiaridad con el criollismo letrado podría tomar como una descripción del gaucho y sus virtudes, pertenece a la pluma de Leopoldo Lugones. Pero no está en *El payador*, el texto con que el poeta emprendió la celebración del *Martín Fierro* de Hernández como poema épico de la Argentina (y de sí mismo como poeta nacional), ni es la descripción del habitante varón de la campaña argentina durante el siglo XIX. La cita está en un cuento de Lugones, "Yzur", y es parte de la descripción de un chimpancé.[1]

Como se sabe, este relato fue incluido en *Las fuerzas extrañas*, el volumen de narraciones que Lugones publicó en 1906. En "Yzur", un "hombre de negocios" que "ha corrido el mundo" y que es, a la vez, un científico más o menos independiente y heterodoxo, intenta probar la teoría según la cual los monos son capaces de hablar pero se han abstenido de hacerlo "para que no los hagan trabajar".[2] La publicación del texto es apenas posterior a la participación de Lugones como redactor de uno de los capítulos del

proyecto de Ley de Trabajo que el ministro Joaquín V. González envió al Parlamento; esto sucede además en un momento en que ha tomado una forma urgente y nueva la vieja preocupación de la elite liberal respecto del lugar de las clases sociales subalternas en el orden del ingreso a la modernidad que el Estado debía garantizar: aquella inquietud que Mansilla había expresado con tanta franqueza en los años de 1870 –el principal dilema con los indios está en su resistencia a asimilarse al régimen del trabajo capitalista– se ha traspuesto ahora a la nutrida población de inmigrantes e hijos de inmigrantes que se concentran en el litoral argentino y que amenazan el orden social, especialmente en la ciudad de Buenos Aires.[3]

El narrador de "Yzur", que es el "patrón" y el "amo" del mono, explica paso a paso su intento por conducir al chimpancé de vuelta al pasado parlante, es decir humano, de su especie. Lo presenta como un "sujeto pedagógico de los más favorables", y por tal lo compara una y otra vez con negros o mulatos, idiotas o cretinos, niños, sordomudos. Pero el clímax del cuento se halla tras el episodio en que el narrador logra saber que, en efecto, su teoría es acertada: una noche, su cocinero viene a decirle horrorizado que ha escuchado hablar a Yzur; el cocinero sólo cree retener dos palabras: "*cama* y *pipa*". Cuando su simulación es sorprendida con la guardia baja, el mono sabe hablar el lenguaje del descanso y del ocio, o el del placer y del vicio. Y allí Lugones pone en boca del narrador de "Yzur" la estrategia que Joaquín V. González, Ricardo Rojas, el propio Lugones y otros intelectuales intentaban elaborar para recomponer la hegemonía encabezada por el Estado roquista en crisis, y que organizará las operaciones de lectura que se desplegarán poco después en *El payador*: la estrategia de una paciente integración pedagógica de las *especies* indoctas, en procura de una forma jerárquicamente controlada de consentimiento social y cultural. Esto es, una forma de integración en la que las palabras y los relatos de la cultura confirmaran los lugares de quien gobierna y quien acata, como los lugares de quien domina el "arte difícil" del "ejercicio del lenguaje" y el de quien se dispone con laboriosa *y sincera* docilidad a ser arrancado de la noche de la ignorancia. Ya no, entonces, como en el final de "Yzur", cuando el mono habla ante su dueño pero por primera y última vez, es decir

a punto de expirar, y pronuncia "estas palabras cuya humanidad –pretende el narrador– reconciliaba las especies: – AMO, AGUA. AMO, MI AMO...". Porque la lección que este "hombre de negocios" puesto a científico aprende, al precio del fracaso de su demostración (no de su teoría) es doble: todo emprendimiento destinado a reactivar mediante el lenguaje la "humanidad detenida" de su alumno se echa a perder con el "enervamiento" y la imposición "por obediencia"; pero, al mismo tiempo, la paciencia más sabia tiene un límite cuando el alumno simula serlo.

Entre el 8 y el 24 de mayo de 1913 Leopoldo Lugones dictó seis conferencias sobre el *Martín Fierro* de José Hernández en el teatro Odeón de Buenos Aires. Tres años después las publicaría con correcciones y ampliaciones bajo el título de *El payador*, con la pretensión de celebrar mediante el libro el centenario de la declaración de la independencia.[4]

En una sola página de *El payador*, al comienzo de la conferencia sobre "La música gaucha", y en una cadena analógica típica de la imaginación modernista, Lugones utiliza una secuencia pedagógica, ascendente y reconciliatoria semejante a la que había entrevisto el narrador de "Yzur"; una progresión que incluye a quienes entienden de un modo natural (a quienes *sienten* aunque no sepan) y que va del ritmo de la vida animal a la función civilizatoria de la música en la Grecia clásica, y de esta al "ciclo wagneriano": el paso tetramétrico "de los cuadrúpedos", la atribución que hacen los árabes de "la invención de sus ritmos poéticos fundamentales a la imitación del paso del camello y del caballo", "el primer par rítmico" a que se limita la música de "los salvajes y los niños", el "paso militar" o "las marchas militares", no hacen sino mostrar que nuestra poesía popular , la de nuestros gauchos, es un regreso a la sabiduría rítmica del arte de los antiguos griegos, es decir a la forma perfecta –la más natural y la más libre– de la civilización fundada en la belleza.[5] Algunas páginas más adelante, argumentando que el "*Martín Fierro* es un poema épico", Lugones explicará por qué, a diferencia de la devoción inmediata que le prodigaron los iletrados de la campaña, los vigilantes de la preceptiva y los dogmáticos de la retórica no podían entender "aquella libertad del gran jinete pampeano, rimada en octosílabos natu-

rales como el trote dos veces cuádruple del corcel".[6] Las *correspondencias* simbolistas del modernismo (entre la naturaleza y el lenguaje, los cuadrúpedos y el arte más sublime, el cosmopolitismo de masas de la inmigración y la tradición criolla, Martín Fierro y Hércules, Hernández y Homero, Lugones y Hernández) están, naturalmente allí; pero la trama que las une *se oculta* a la mirada ordinaria, e incluso a la del pedagogo improvisado aunque culto que, como en "Yzur", limita sus ambiciones a una conexión demasiado materialista entre lengua común, utilidad por el trabajo y subordinación impuesta. Para superar esos límites y ese fracaso se necesita la presencia de una voz que sabe más.

"Quien, como yo": la ciencia se asimila al arte[7]

Esa cadena destinada a definir una identidad colectiva por medio del idioma, no puede entonces ser reconocida ni restablecida por los indoctos, pero tampoco por la ciencia experimental de sesgo materialista, es decir la ciencia utilitaria sin comando espiritual; es precisa la "intervención del elemento superior y original: la poesía", lo que es decir la intervención rectora del poeta. En este sentido, las conferencias de Lugones procuran inscribir una lectura del *Martín Fierro* y de la figura de Hernández en la causalidad idealista que se insinuaba en el final doctrinario de *Las fuerzas extrañas* (el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones"), y que abre *El payador*: "dominio de la materia por la inteligencia", "transformación de la fuerza bruta en energía racional" con la que "desaparece todo antagonismo".[8] Esa es la conclusión a que se arriba rápidamente, en el inicio de la primera conferencia, cuando Lugones, en clave teosófica, cifra su concepción de la épica nacional interpretando el relato de "la hazaña de los *Trescientos* en las Termópilas"; esa concepción organiza el argumento que le permite poco después ubicar el poema de Hernández en la cima ejemplar de la civilización: "la originalidad de la ejecución [del *Martín Fierro*]" consiste en "la creación de nuevas formas vitales que resultan de un orden, nuevo también, impuesto por la inteligencia a los elementos preexistentes".[9] Pero Lugones dirá ahora que esa

"obra de civilización" no es tanto ni primariamente mérito de la ciencia, sino "el mérito del arte", que consiste en *ennoblecer* "la materia tosca", "espiritualizándola".[10] El patriota de *El payador* ha aprendido del "error" irremediable del amo de "Yzur" (el uso de la fuerza para imponer por obediencia una lengua de la utilidad), y ha transformado sus nobles propósitos en la proclamación de una política de reducción estatal de los sujetos a la condición de ciudadanía a través de la persuasión "docente" del arte.

Si la fórmula de Carlos Altamirano en que queda incluida la canonización lugoniana del *Martín Fierro* es acertada ("la *fundación* de la literatura argentina"[11]), no lo es tanto porque subraye una circunstancia conocida, esto es que las conferencias de Lugones fueron una de las intervenciones decisivas para el reconocimiento definitivo del poema de Hernández como la obra más original y genuinamente "nuestra" de la literatura argentina. La fórmula de Altamirano funciona además como descripción del otro propósito perseguido por Lugones –la propia consagración como *primer* escritor moderno nacional– cuando el poeta cordobés sostiene esta asimilación del hombre de ciencia en el poeta, esta primacía pedagógica y civilizatoria que se reclama para la belleza del arte por sobre la verdad que la razón científica persigue. Como ya señalamos, en un minucioso despliegue de políticas de modernización, desde los años de 1880 el Estado argentino venía incorporando en sus estructuras de integración, instrucción, identificación, control y represión de los sujetos, el discurso y las prácticas de las ciencias positivas, cuyo auge también se explica en cierta medida por esa disposición funcional respecto de las necesidades del nuevo Estado. A la vez, esa racionalidad asociada al progreso materialista venía siendo discutida, a veces con una severidad apocalíptica, tanto desde el interior de los nuevos elencos de dirigentes y funcionarios como desde el espiritualismo más o menos juvenilista de los nuevos intelectuales: reconociendo casi siempre su inspiración o su intérprete en el *Ariel* de José Enrique Rodó (1900) o en la *religión del arte* del modernismo; desplegada en formaciones incluso divergentes en sus preferencias ideológicas como las revistas *Ideas* y *Nosotros* (entre tantas otras); o procurando restablecer conexiones identificatorias con una tradición

premoderna que aparecía en disolución, dicha sensibilidad haría confluir la imaginación política de artistas, intelectuales y nuevos hombres de la política en esa discursividad exhortativa y perentoria que ha sido denominada "espíritu del Centenario" o, en un análisis más focalizado, "nacionalismo cultural del centenario".[12] La alianza del espíritu con la razón y con sus consecuencias visibles (las tecnologías del progreso y los "negocios") que propone Lugones a condición de reconocer al primero la precedencia y el comando, debe ser vista como una de las soluciones simbólicas tal vez más eficaces y originales de ese contexto de controversias (aunque haya que recordar a la vez sus precedentes nada marginales, muchos en el interior de la elite estatal, como propusimos en el capítulo anterior). Lugones venía indagando las formas de esa alianza, y es probable que en *El payador* haya alcanzado uno de sus despliegues más consistentes y de mayor atrevimiento doctrinario, ideológico e histórico.

En "El linaje de Hércules", la última conferencia del Odeón, luego reescrita como capítulo final de *El payador*, Lugones retomaba un argumento recurrente desde la primera página, y lo hacía mediante una doble oposición. Aunque "los genios" representen "la vida integral de una humanidad futura", siguen siendo dos las tendencias de la civilización: por una parte, la civilización helénica, que se encaminó "hacia el bien" y la verdad mediante el ejercicio de la libertad artística, que lleva al descubrimiento de la belleza, la que una vez alcanzada "es permanente"; por otra parte, la civilización gótica, que eligió el camino de la verdad y el bien, de por sí "inmateriales y mudables", y que históricamente condujo, de hecho, al dogma y a la disciplina de la obediencia.[13]

Algunas páginas antes, en la conferencia que lleva por título el de la segunda parte del libro de Hérnandez, Lugones pretendía demostrar cómo esa posibilidad de educación por el arte, que había dado lugar a la civilización griega, se cumplía inmejorablemente en las inspiradas páginas del *Martín Fierro*. Al iniciar su comentario acerca del personaje del viejo Vizcacha, Lugones promete que no ha de "transcribir su retrato y sus consejos que todos sabemos de memoria"; en cambio, solo insistirá "sobre un detalle que demuestra la veracidad del poema, como resultado de una

observación genial, equivalente, en el caso, a la más exacta conclusión científica". Lugones dice sospechar, y luego haber corroborado en consulta con la ciencia autorizada de Ameghino, que José Hernández, sin saber medicina y a causa de su excepcional condición de poeta, fue capaz de trazar una historia clínica y un diagnóstico irreprochables de la enfermedad que afectaba a Vizcacha:

> [...] el doctor don Arturo Ameghino, tuvo la bondad de precisar el diagnóstico que yo me sospechaba. [...] Mi fe inquebrantable en que todo cuanto dice el poema es verdad, habíame indicado el buen camino; pues el poeta verdaderamente digno de este nombre, todo lo sabe, desde que nace poseyendo el secreto de la vida. Una observación, para otros insignificante enséñale *las recónditas analogías que forman la trama oculta de los fenómenos*; y así es como se adelanta a los resultados idénticos del análisis, más allá de su propia conciencia. Mientras los demás saben porque han estudiado, él siente, como un resultado de armonía, la ley trascendental en cuya virtud la vida obra.[14]

Para que los hombres de negocios puedan aprovecharse de los beneficios de educar a los monos hay que recurrir, por supuesto, a la curiosidad falible de la ciencia, pero antes que a ella se debe consultar la sabiduría infalible del poeta. En ese sentido, para Lugones, su lectura del *Martín Fierro* corrige las tesis narrativas de *Las fuerzas extrañas*: en el poema de Hernández los propósitos de la razón han sido alcanzados sin los riesgos del fracaso, de la autoaniquilación o de la locura, y sin la sucesión morosa del análisis, porque lo han sido por esa otra vía "secreta", "analógica" u "oculta" que se abre sólo a los "espíritus superiores", los *sensitivos*, los predestinados y los iniciados –en el arte, que es decir en los misterios de la vida–.

Lugones, entonces, se propone consagrar a la vez una práctica, la literatura, y una figura social, la del poeta, en las que se asimilan de manera directa el *Martín Fierro* y su autor y, a la vez, de modo implícito pero evidente, las conferencias del Odeón y quien las profiere: lo que la imaginación performativa de Lugones procura fundar mediante esa relectura pública del poema hernandiano, así, es al mismo tiempo un canon y una institución, un objeto de culto y, mientras ejecuta de modo espectacular la primera gran sesión de su liturgia, el sacerdocio de quien habrá de administrar

la práctica de ese culto y su prédica. En este sentido, es decir si se sigue a lo largo de las conferencias lugonianas la función que se atribuye ahora al poeta (y si se lo hace especialmente en la retórica de la enunciación, en la primera persona reincidente), el conferencista es aún más grande o imprescindible que el poeta celebrado para quien se pide el homenaje del bronce estatuario.[15] Porque el sujeto que dicta las conferencias y que publica luego *El payador* se representa no sólo como poseedor del saber extraordinario de su congénere Hernández, sino además de ese otro saber no menos secreto e igualmente innato que los hombres de acción buscan por lo menos desde la dramática y postrera pregunta de Sarmiento, ese otro genio monumental y predecesor de quien también se ha ocupado Lugones poco antes: ¿Somos nación?[16] Podemos serlo, propone Lugones, porque hay quien posee un doble secreto: el de la educación paciente de los iletrados mediante el bien y la verdad a que conduce la belleza de la más elevada poesía; y el secreto de los pocos libros argentinos donde tales alturas han sido alcanzadas. Es allí donde está, revela Lugones, y conozco el modo en que puede empleársela para hacer hablar a los ignorantes. En este punto, la economía de la *composición* ideológica lugoniana, su ficción argumentativa, llega a uno de sus momentos de mayor consistencia: por una parte, la tesis con que se abre el capítulo II de *El payador* –"El gaucho fue el héroe y el civilizador de la Pampa"–[17] contradice la dicotomía sarmientina sólo en apariencia, puesto que el gaucho hernandiano de Lugones no es otra cosa que la más genuina y menos corrupta herencia de civilización, es decir de Europa, con que contamos: ya estaban entre nosotros aquellos con quienes la generación del 37 pretendía poblar de cultura el desierto, pero sólo puede advertírselo ahora, tras la concreción del proyecto inmigratorio y en medio de sus efectos de amenaza disolvente. Esa inversión extrema, casi paradójica, del significado de "gaucho", permite a Lugones no condescender a soluciones de mayor contenido democrático o integracionista que la suya, como el indianismo de Ricardo Rojas, quien llega a declarar irrelevante la variable racial como definidora de la nacionalidad sin lograr abandonarla del todo;[18] para Lugones, en cambio, se trata precisamente de sostener una *armonía de razas en América* en tanto la

"raza superior" predecesora está, lisa y llanamente, en la parte de sangre blanca del gaucho (es decir, en rigor no hay conflicto porque no hay ni ha habido "razas" sino "raza"). Así, el desierto argentino ya está embrionariamente poblado por una nacionalidad que vincula sin conflictos raza y determinación geográfica, derecho de sangre y derecho de suelo: el gaucho imaginado por Lugones es el otrora civilizador europeo y ahora "*hijo* de la pampa", y no un ocupante advenedizo cuya única posibilidad de nacionalizarse depende exclusivamente de esfuerzos espirituales (cursiva nuestra). En este punto, parece especialmente significativo lo que leemos en *El payador* en contra del peligro de la integración exogámica: por analogía, otra vez, con el mito griego, Lugones recuerda el robo de Helena por Paris para advertir que "la violación de la hospitalidad" era para los antiguos "la mayor y la más horrible" iniquidad;[19] el significado de ese pasaje en que el visitante extranjero roba la mujer de su anfitrión, resulta iluminado poco después, cuando en la tercera conferencia Lugones legitima, en cambio, el cruzamiento inverso, es decir la entrega de la mujer extranjera al varón nativo, modo deseable de integración de los inmigrantes recién llegados: "como en las colonias israelitas de Entre Ríos, donde muchas Rebecas blondas han rendido su corazón a esos cetrinos halcones" (la alusión a *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff – 1910– es obvia).[20] A la vez, la de Lugones es una alternativa diametralmente opuesta a restauraciones hispanófilas como la de Manuel Gálvez, de improbable asimilación por parte de un Estado todavía liberal y laicista que seguía construyendo su emblemática pública con el repertorio de símbolos y nombres de las guerras de la independencia, y depositando el diseño de la educación pública en instituciones y agentes de clara orientación positivista.[21]

Por otra parte, Lugones insiste en que conoce el modo en que esa integración social por vía del arte puede producirse, y es allí que también la audacia de su ficción argumentativa va mucho más lejos de lo que podían esperar sus contemporáneos. No sólo porque lo diga explícitamente, hasta felicitarse en la despedida de las conferencias de 1913 "por haber sido el agente de una íntima comunicación nacional entre la poesía del pueblo y la mente culta de la clase superior".[22] También, y sobre todo, por la implicación

sobre su propio nombre que tiene su descripción del "genio", representante "integral de una humanidad futura", y que lo pone por encima de la *mera* figura del poeta Hernández, asimilándolo a un tipo tan *raro* como el hercúleo Martín Fierro, paladín y cantor a la vez.[23] Esa implicación se produce por dos factores. Por una parte, la audiencia de Lugones sabe que durante los años previos a las conferencias del Odeón ha sido un provocador y persistente vanguardista *a la vez* en el diseño de teorías y tecnologías pedagógicas (que le permitieron exhibir su autodidactismo multidisciplinario desaforado) y en la puesta en práctica de teorías y tecnologías retóricas (literarias en general y poéticas en particular).[24] Por otra parte, antes de definir al genio como síntesis de las civilizaciones de la razón y de la belleza, Lugones ha pretendido mostrarse todo a lo largo de *El payador* (y según lo que ya había hecho en *El imperio jesuítico* y en otros textos) como un experto no sólo en poética e historia literaria, sino también en las más diversas y esotéricas disciplinas humanísticas: filología e historia de numerosas lenguas –vivas y muertas–, etimología, musicología, arqueología y etnografía, historia universal, historia de la vestimenta y las costumbres de las más diversas civilizaciones, teoría política, medicina, geografía y topografía, botánica y flora, zoología y fauna, etc.. Es, antes que nada, el poeta, pero aunque sólo por eso todo lo sepa, lo sabe también de todas las otras formas disponibles en la cultura: es el sujeto universal.

Y sin embargo, hay que notar que Lugones no deposita la autoridad política que busca ganar frente a su auditorio sólo en la combinación de esa condición espiritual extraordinaria del poeta con los saberes transmisibles del sabio. El propósito de *El payador* es demostrar que el *El gaucho Martín Fierro* y *La vuelta de Martín Fierro* expresan "la vida heroica de *su raza*".[25] Por eso, entre los atributos hernandianos o gauchos que el conferencista se atribuye todo el tiempo, se destaca otro, que lo pone en alianza con una clase social a la que redefine o inventa mientras se dirige a ella. Ese atributo, como se ha señalado, es el del propio linaje, que incluye cuna o nacimiento y, sobre todo, una experiencia autobiográfica de fusión con la tierra que lo autoriza, como a Hernández, a hablar de la nación. Lugones lo había sintetizado en el final

de su oda "A los ganados y las mieses" ("¡Feliz quien como yo ha bebido patria / En la miel de su selva y de su roca!"[26]), y lo retoma en *El payador* con una estrategia de enunciación repetida: "Ah, quien no haya sentido la paz campestre en torno de un vivac pampeano [...], ese no sabe lo que es la poseía del infinito".[27] "Quién no lo ha experimentado", "quién no lo ha visto", pregunta retóricamente Lugones,[28] cuando ya ha distribuido a lo largo de las conferencias la certificación de un vínculo con la tierra que se pretende vivido de modo directo y a la vez heredado por la vía íntima de la familia:

> [...] aquel aire de la pampa, que es –oh gloria de mi tierra– el aroma de la libertad. [...] Mi suegro, hombre de duros lances con la montonera, solía llevar en el bolsillo de su pellón un diccionario de la rima [...]. He visto, y todavía es posible verlo, el espectáculo de los paisanitos [...]. Hace veinte años, cuando pasaba mis vacaciones en la estancia, los paisanos del contorno solían enviarme sus hijos. [...] hasta que un día tu música compañera de las canciones de mi madre, a quien oí cantar tantas veces [...] revelóme también, payador infantil, el ritmo de mis primeras cuartetas [...]. Más de una vez he leído el poema ante el fogón que congregaba a los jornaleros después de la faena.[29]

En *El payador,* esa figuración del yo queda puesta en analogía con la ficción de lo que Lugones llama "oligarquías inteligentes".[30] Esas minorías, lo mismo que el poeta, son tales no por títulos nobiliarios ni en mérito de su riqueza, sino por una cualidad particular: la que permite a sus varones, (blancos pero bronceados por el clima pampeano, como el gaucho al que comandan) pasar de las faenas rurales más comprometedoras de la virilidad y del coraje, a un palco en la ópera o al despacho donde los espera la correspondencia llegada de ultramar, del Senado o del despacho presidencial.[31] La figura de esta "casta" de "patrones" es emblemática del sistema social que Lugones imagina en *El payador*; por una parte, por su analogía con el linaje del yo de la enunciación (una familia de expertos en el campo y la ciudad, en las rudezas más extremas y en los refinamientos más sofisticados, capaz como aquellos de "escribir la historia al mismo tiempo que la hacían"[32]), lo que permite a Lugones mantener en este texto su rechazo juvenil por el burgués cosmopolita; por otra parte, la figura de esta "oligarquía" rige la imaginación social estratificada de *El payador*

porque condensa como en pocos lugares del texto el núcleo racista irreductible que Lugones mantiene y que da base a su noción de "clase superior": la dependencia de los peones respecto al patrón quedaba garantizada desde que éste fuese "el más gaucho"".[33] Lugones está dispuesto a llegar sólo al reconocimiento de ese aporte del gaucho, tan decisivo como efímero, a la formación de la raza: lo que nos legan Martín Fierro y sus congéneres es lo que tienen de griego, de paladín, es decir de blanco, asimilable en consecuencia por el patrón, ese

> blanco puro con quien nunca pensaron [los gauchos] igualarse política o socialmente, reconociéndole una especie de poder dinástico que residía en su capacidad urbana para el gobierno [...] He aquí otra inferioridad que ocasionaría la extinción de la subraza progenitora".[34]

El gaucho no era más que un espejo tosco, aunque imprescindible, porque en uno de sus márgenes la oligarquía podía aún reconocerse y reconocer una identidad socialmente deseable; el gaucho no era más que nuestro eslabón con la Europa aún no corrompida de la civilización clásica. Por eso, aún los esfuerzos innegables de *El payador* por componer un gaucho cosmopolita (por ejemplo en la procedencia multinacional de los arreos o las prendas), no alcanzan a poner en riesgo la procedencia europea no hispánica que se le atribuye; que en algunos segmentos del texto esa procedencia pueda aludir más o menos oblicuamente a la identidad de las masas inmigratorias, representa un movimiento de negociación sin riesgos, en la medida en que termina siempre controlado por la figura superior de linaje hercúleo que encabeza la jerarquía social imaginada por el conferencista. A su manera, Lugones dejaba a salvo también las convicciones sarmientinas de la Argentina liberal.

El arte del payador como instrucción cívica

Con el propósito de retomar luego la funcionalidad de las ocurrencias de Lugones para las políticas de un Estado que ya estaba siendo reemplazado, conviene repasar las notas principales del

proyecto de pedagogía civilizatoria que inventa *El payador* en torno del poema de Hernández. Como señalamos, Lugones proclama que "el *Martín Fierro* es un poema épico", porque personifica la vida heroica de la raza con su lenguaje y sus sentimientos más genuinos, encarnándola en un paladín, o sea en el tipo más perfecto del justiciero y del libertador; porque su poesía constituye bajo esos aspectos una obra de vida integral.[35]

A partir de esa convicción, las conferencias de Lugones proponen un modo particular de construcción de ciudadanía, esto es un camino para aglutinar a la población del territorio del moderno Estado naciente en torno de una identidad común asentada en una idea de nación y en el sentimiento compartido y naturalizado de pertenencia a ella. Ese camino, como se ha dicho, no es novedoso en cuanto al principal repertorio doctrinario e ideológico del que se nutre, es decir la filología romántica. Según eso, el espíritu de la raza, que distingue a una nación y proporciona el mapa de su destino, tiene a la vez su prueba de existencia y el acervo de sus valores y formas diferenciales en la poesía épica, procedente de la poesía popular. Así, por una parte, Lugones apela a cierto sentido común letrado al respecto, y se explaya en recordar la "utilidad docente" de los poemas épicos,[36] la repetida utilización del valor pedagógico de la risa en la epopeya heroica,[37] o en construir literariamente la figura del gaucho como un prototipo heroico que reúne todas las virtudes físicas, psicológicas, morales y sociales de la nacionalidad.[38] Por otra parte, como anotábamos, el libro insiste en la aptitud del *Martín Fierro* como instrumento de asimilación de los individuos a la nacionalidad argentina (es decir al Estado), según una tesis cuyo precedente también puede ubicarse en el interés por la cultura popular que las fuentes filológicas del pensamiento letrado de la época legitimaban; precisamente, la tesis de que los "incultos" o "indoctos" son sujetos pedagógicos de lo más favorables: Lugones pronostica que quien no permanezca ajeno a alguna aspiración de autocultivo, abandonará la servidumbre o la insolencia "Una vez que le enseñemos lo que no sabe";[39] pero la prueba en que el conferencista pone más énfasis se presenta, otra vez, como experiencia vivida por quien enuncia, y habla tanto de la disponibilidad de ciertos iletrados para instruirse, como de la

eficacia pedagógica de la lectura del *Martín Fierro* sobre "el alma popular" de la población campesina:[40] por una parte, el espectáculo de los paisanitos que recitan sus cartillas mientras se dirigen a la escuela distante, o la experiencia de "los paisanos del contorno" de la estancia en que "pasaba mis vacaciones", que "solían enviarme sus hijos para que les enseñase de leer";[41] por otra parte, la testificación reiterada de que "la lectura del poema en los fogones rurales, causa el efecto de una representación teatral [...]. Y este solo efecto de la lectura sobre los iletrados es ya una obra de civilización".[42] Así, el conferencista de *El payador* reescribe una visión de los sectores sociales subalternos que tiene por lo menos un rasgo en común con la del narrador de "Yzur": el que sabe debe enseñarles lo que, en rigor, no ignoran. Pero mientras el adiestrador de Yzur se entera "de golpe que [el chimpancé] no hablaba porque no quería", el Lugones de 1913 prefiere darse una imagen más *dócil* de ese otro con quien inventa un nuevo pacto, y dice saber que esa imprescindible voluntad de los indoctos por recordar es ya una disposición repetidamente comprobada. Por supuesto, esa imagen no es más generosa sino, por el contrario, más restrictiva, porque no incluye transacción posible con quien simula una ignorancia que en cambio ha elegido como estratagema para ocultar su resistencia a recordar la lengua del jefe.[43]

Pero hay que señalar también que la procedencia filológica de la argumentación lugoniana a favor del poema de Hernández está fuertemente tramada en el dispositivo modernista.

Por una parte, a la vez que va exhibiendo una copiosa erudición filológica destinada a mostrarse como el más sofisticado conocedor del idioma y de su historia, Lugones defiende la excelencia del *Martín Fierro* con un argumento pragmático que ya había utilizado en el "Prólogo" de su *Lunario sentimental* (1909) para defender las audacias más extremas de la poesía modernista: la metáfora, que tiene en el verso su laboratorio más tenaz, es el crisol del idioma, y éste el bien más preciado de la nacionalidad; luego, el ejercicio de la más alta poesía es uno de los principales negocios públicos, es decir asunto de Estado[44]. Leemos en *El payador*:

la poesía que transforma un idioma en obra de arte, lo impone con ello [...]; y como el idioma es el rasgo superior de la raza, como constituye la patria en cuanto ésta es fenómeno espiritual, resulta que para todo país digno de la civilización no existe negocio más importante que la poesía.[45]

Para Lugones, el hecho de que no haya "un rancho argentino donde falten la guitarra y el *Martín Fierro* [...] demuestra la eficacia del verso como elemento de cultura. La clase gobernante que suele desdeñarlo, envilecida por el utilitarismo comercial, tiene una prueba concluyente en aquél éxito";[46] páginas antes, Lugones encontraba en su análisis del poema de Hernández la ocurrencia de cierto tipo de metáfora "tan natural y al propio tiempo tan novedosa".[47] Con la asociación entre fundación de la nacionalidad y *novedad* –valor emblemático de la estética modernista– se inicia el "Prólogo" de *El payador*: la poesía de los gauchos proporcionó "el fundamento *diferencial* de la patria" al "inventar un *nuevo lenguaje* para la creación de la *nueva entidad* espiritual", sobre todo mediante "el hallazgo de *nuevos modos de expresión*".[48] La familiaridad de esta intervención de 1916 con los argumentos en defensa de la innovación poética modernista desplegados por Lugones en textos anteriores termina de anudarse con la repetida y enfática impugnación de la preceptiva de los retóricos que se lee en *El payador*[49] . Contra esos "literatos", "puristas" o arteporelartistas que ejercen la "tiranía académica", los versos del propio Lugones poco antes y los de Hernández ahora demuestran que la belleza y la verdad del arte van indisolublemente asociadas –como la condición de ciudadanía– al ejercicio de la libertad, lo que en términos estéticos equivale a la irregularidad, a la ruptura de las normas y a la improvisación.[50] De este modo, la matriz modernista que reconocía sólo a la aristocracia del espíritu el derecho al más libre despliegue estético, da apenas un paso atrás, hacia la versión romántica del mismo principio, para negociarle al Estado moderno en dificultades un pacto con la cultura *popular*: también los payadores errantes, también Martín Fierro, también José Hernández, forman parte de ese linaje de raros. El carácter extremadamente selectivo de la operación consagratoria se confirma, además, con la descalificación del resto de la literatura gauchesca –

desde Hidalgo hasta Del Campo–, puesta definitivamente del lado del artificio vacío o de la torpeza.

Por otra parte, es claro que la operación lugoniana integra la autoridad del rescate filológico de lo nacional y popular en el dispositivo modernista, cuando se repara en la prosa de *El payador* en su conjunto, y especialmente en algunos segmentos; nos referimos a ciertos pasajes del texto en los que, más que en otros, el sujeto de la enunciación procura poner en ejercicio, con la novedosa tecnología retórica del modernismo, su dominio verbal e imaginario de la misma *materia* que había constituido el mundo de la experiencia del gaucho y el universo poético del libro de Hernández. En su prosa, Lugones quiere mostrarse como el sujeto competente para dominar hoy, en el espacio histórico de la modernidad de principios del siglo XX y con las armas culturales de esa actualidad, aquella arcilla pasada que hay que volver a modelar para inventar una tradición que recomponga la hegemonía en riesgo. La descripción de los incendios en la pampa, la de los trabajos rurales al final de la cuarta disertación, el relato de la vida en el fortín de frontera al comienzo de la conferencia titulada "El telar de sus desdichas", o ciertos cuadros de descripción del gaucho, parecen estar poniendo a prueba la resistencia del idioma frente al trabajo inusual de la forma (en la selección léxica, en algunas figuras de la sintaxis, y especialmente en la metáfora, el símil, la comparación).[51] Lugones parece haber tenido clara conciencia de ello, cuando explica en el "Prólogo" que este libro "intenta coronar [...] la obra particularmente argentina que doce años ha empecé con *El imperio jesuítico* y *La guerra gaucha*", precisamente dos títulos de los que se ha señalado, desde su aparición, las torsiones del artificio sobre la materia verbal y, en particular del segundo, el extremo de experimentación formal que alcanza Lugones en su intento por componer una épica nacional en un registro modernista que bordea la ilegibilidad.[52] Aunque la prosa de *El payador* haya retrocedido sensiblemente respecto de esos extremos alcanzados en *La guerra gaucha* (1905), el libro sigue representando una apuesta retórica significativa si se tiene en cuenta que la primera versión estuvo destinada a su lectura en alta voz ante un auditorio de cultura dudosa no compuesto sólo por pares. Esa ten-

sión entre comunicabilidad pedagógica y trabajo de la forma se corresponde con el modo en que Lugones se desentiende de lo discutible que resulta en el momento y ante el público que la recibe la pretensión de que un texto como el *Martín Fierro* sea tomado como modelo y fuente para la construcción de una lengua nacional que habrá de ser, por lo tanto, distribuida por la escuela pública. En la crónica de la sexta y última de las conferencias publicada por el diario *La Nación* se cita un segmento en que Lugones habría propuesto que la "gramática" del poema de Hernández "será la fuente del futuro idioma nacional"[53]. Lugones eliminó ese pasaje en la edición de 1916, pero no uno que le sigue inmediatamente, en el que aclara de qué manera "se cumple con la civilización y con la patria": "Movilizando ideas y expresiones, no escribiendo sistemáticamente en gaucho".[54] Queda claro en el curso de las conferencias que, en la perspectiva de Lugones, el problema no es de naturaleza dialectal ni gramatical. Se trata más bien de que el principio constructivo de la lengua común también ha de ser, según viene explicando desde la primera página, un principio estético, el mismo que dominó la composición del *Martín Fierro* y le hizo alcanzar la cima de la excelencia artística y patriótica: en torno de una matriz doctrinaria a la vez evolucionista y romántico-anarquista, se trata para Lugones de lo nuevo como consecuencia del ejercicio de la libertad, ley suprema de la vida, que lleva a entenderla como "progreso", y al "idioma" como "organismo" (y nunca, entonces, como normativa cuya obediencia haya que imponer).[55] Si la obra de José Hernández es el libro argentino que realiza más acabadamente la comprensión literaria de esa lógica, será para Lugones, naturalmente, "la fuente del futuro idioma nacional", del mismo modo que lo fuera el *Romancero* para el naciente español peninsular, pero también de manera análoga a los decisivos efectos sobre la nacionalidad que se atribuyen a la libérrima experimentación metafórica del verso modernista en el "Prólogo" del *Lunario sentimental*.

"Señoras, Señor General Roca, señores"

Siempre llamó la atención de la crítica un dato subrayado por el hijo y vigilante albacea de Lugones: durante algunas de las conferencias del Odeón, el Presidente Roque Sáenz Peña y parte de su gabinete de ministros se contaban entre el público.[56] Por supuesto, la presencia del gobierno responsable de la ley electoral de 1912, que ocasionaría una transformación histórica en las formas de participación política en la Argentina, es un dato muy relevante cuando se piensa en *El payador* como una operación tensionada entre el integracionismo negociador y la percusión xenófoba y antidemocrática de las tan citadas provocaciones del "Prólogo" de 1916[57]. Casi nunca se ha señalado, en cambio, que por lo menos a la primera conferencia y, según Capdevila, también a la segunda, asistió el ex presidente Julio Argentino Roca, a quien el disertante se dirigió de un modo inequívocamente jerarquizador y dilecto con el vocativo que abrió su alocución inicial: "Señoras, Señor General Roca, Señores".[58] Que Lugones haya iniciado con ese nombre propio una de las operaciones más eficaces en la historia de la construcción de la tradición literaria argentina dominante no es una prueba pero sí una señal de la importancia que tuvo el particular vínculo entre literatos y Estado que se dio durante el primer decenio del siglo XX en Buenos Aires para que tal operación fuese posible, y para que lo fuese mediante una lectura del *Martín Fierro* tan llamativa como lo fue la de Lugones en algunas de sus principales proposiciones.

La relación que mantuvo Lugones con el propio Roca va del primer encuentro cara a cara narrado por Viñas, el ingreso en 1898 al diario *LaTribuna*, órgano de la fracción política liderada por Roca, hasta muy poco antes de la muerte del ex-presidente, quien participó junto a Joaquín V. González y varios otros de quienes habían sido sus ministros en el banquete de despedida ofrecido al poeta en julio de 1913, poco después de las conferencias del Odeón y antes de embarcarse hacia Europa.[59] En el contexto de las conferencias del 13, hay que recordar especialmente que el roquismo representó el punto más extremo del laicismo del Estado liberal en la Argentina, tanto en cuestiones específicamente

religiosas como ideológicas en general y relativas a la educación pública en particular.[60] El desempeño de Lugones en el Ministerio de Instrucción Pública, especialmente en lo relativo a la reforma educativa, estuvo vinculado con esa orientación.[61] Ese contexto es de imprescindible consideración para comprender la nota tal vez distintiva de la lectura lugoniana del *Martín Fierro*, esto es lo que podríamos llamar su helenismo antihispánico.

Como se recordó desde los primeros debates en torno de las conferencias del Odeón, Lugones no era el primer intelectual que llamaba la atención sobre el poema de Hérnández. Lo que interesa aquí, en cambio, está en subrayar que entre los escritores más destacados que habían elogiado el *Martín Fierro* con diversos argumentos, se contaban no sólo algunos argentinos más o menos eminentes, como Ernesto Quesada o Martiniano Leguizamón, sino eruditos peninsulares de considerable predicamento en el ambiente intelectual porteño, como Marcelino Menéndez Pelayo y, sobre todo, Miguel de Unamuno.[62] No pretendemos que esas hayan sido necesariamente las lecturas mejor fijadas en la memoria de los intelectuales del Centenario en general; más bien nos interesa subrayar que la pertenencia del *Martín Fierro* a la tradición hispánica de la poesía popular y al idioma de la península estaba controvertida pero fuertemente autorizada. En el caso de Unamuno, que escribió sobre el libro de Hernández en 1894 y en 1899, había quedado asentada además una enfática descalificación de la defensa argentina del *Martín Fierro* bajo argumentos de nacionalismo lingüístico:

> Entre estos motivos de mala ley que han viciado el coro de alabanzas entonadas en loor de José Hernández debe contarse la ridícula pretensión de que *Martín Fierro* pertenezca a una literatura *primitivamente argentina*, brote de un espíritu nuevo que diferencia a los argentinos de los demás españoles, y hasta esté escrito en *lengua nacional argentina* [...] hay quien ha calificado pomposa y disparatadamente de *idioma nacional* (argentino, se entiende) el castellano popular y neto en que está escrito *Martín Fierro*.[63]

Y aunque admita poco después que el texto de Hernández es "lo más genuinamente homérico" de la literatura hispanoameri-

cana, Unamuno insistirá en que se trata a la vez de "lo más profundamente español".[64]

En *El* payador, la innumerable recurrencia a los más diversos elementos de la cultura clásica y sobre todo griega –desde el arte hasta la vestimenta, desde las armas hasta la moral– funciona como la matriz de atribución de sentidos, un *analogon* de conjunto y de detalle puesto a significar masivamente, hasta pretender "exactitud" o "fidelidad" en el vínculo que lleva a equiparar la payada con el canto griego, "el paladín cristiano" con "los héroes homéricos", o el sabio reconocimiento del miedo ante el enemigo por parte del gaucho Martín Fierro con el de Héctor en *La Ilíada*.[65] Esa equivalencia –que casi en cada página de *El payador* agrega nuevos símiles, comparaciones y filiaciones estéticas, filosóficas y etnográficas de todo tipo– funciona como acumulación de pruebas para la audaz proposición histórica con que Lugones pretende afincar la nacionalidad en una tradición laica que se nutra imaginariamente en las libertades de un antidogmatismo pagano saturado de prestigio cultural. Nos referimos, claro, a la tesis según la cual el linaje argentino saltea el legado hispano y se vincula, a través de los conquistadores llegados a América entre los siglos XV y XVI, con la herencia de la cultura griega, que los trovadores y paladines mediterráneos mantuvieron y resguardaron de la obediencia esclavizante de la monarquía y del dogma cristiano, sobre todo en la región provenzal y en su alianza con la cultura arábiga.[66] La referencia que incluye Lugones, en el texto de *El payador,* a uno de sus libros de 1910, *Prometeo*, insiste no sólo en las "analogías naturales" que vuelve a postular en el Odeón "entre el alma argentina y el alma helénica", sino también en el registro enfáticamente ocultista de la Grecia lugoniana[67], y recuerda además un helenismo nietzscheano leído en clave espiritualista; pero sobre todo, refuerza la inclusión de *El payador* en una estrategia que Lugones desplegó durante un período prolongado de su obra: proveer a la imaginación cultural del Estado roquista en crisis de una tradición espiritualista pero compatible con su liberalismo, es decir una tradición que hiciese de antídoto contra la *descaracterización* materialista y cosmopolita del escenario social pero a condición de evitar el retorno a las fuentes hispánicas. En este senti-

do, tampoco es casual que esa estetización radical de todo lo relativo a la política que Lugones fundamenta en su lectura del *Martín Fierro* mantenga en 1913 la misma concepción del trabajo como "arte" que se proponía en el *Prometeo*. En efecto, a propósito de la descripción de los "trabajos rurales" de Martín Fierro, ese "hombre laborioso" que "vive trabajando", *El payador* celebra "La sencillez democrática de aquellas costumbres y aquellos trabajos *agradables*" que expresan "el sano vigor de las repúblicas agrícolas y pastoras";[68] allí el conferencista no hace otra cosa que reescribir su respuesta de 1910 al conflicto social que el roquismo había afrontado con sus políticas de reforma laboral, al anotarlo en el texto del *Prometeo* como el reclamo de "una nueva organización de justicia" por parte de la "augusta y formidable protesta del trabajo";[69] ese reclamo, como decíamos, se resuelve en una equiparación entre producción social y arte: "Si la vida tiene un objeto más elevado que el de prolongarse como fenómeno natural, deja de ser un mero trabajo de adaptación al medio, para convertirse en un arte", arte que Lugones vincula al ejercicio de la libertad de pensamiento, figurada en la desobediencia originaria de Prometeo.[70]

Diferencias entre *Nosotros*: el Martín Fierro de Rojas

Si las conferencias del Odeón deben ser consideradas como un momento clave de la historia literaria argentina y, en particular, del proceso de canonización del *Martín Fierro*, no parece necesario ni probable que haya que identificar entre las determinaciones principales de esa eficacia el éxito de las lecturas de Lugones en el teatro ni el de la edición del libro tres años después. Más bien convendría relativizar la repercusión usualmente atribuida al evento escénico en sí mismo, que sin dudas tuvo una especial importancia para la construcción de la carrera pública en que se interesaba Lugones.[71] En cambio, y como ha señalado Carlos Altamirano, la significación que suele atribuirse a *El payador* estuvo vinculada en gran medida al debate colectivo que promovió la revista *Nosotros* entre junio y octubre de 1913 mediante la encuesta que dirigió a los escritores acerca del valor del *Martín Fie-*

rro. Ese acontecimiento potenció la repercusión de las conferencias mediante dos operaciones simultáneas: por una parte, las hizo objeto de una interpelación dirigida en particular a los hombres de letras y en general a un público, el de la revista, formado principalmente por universitarios más o menos ligados a profesiones intelectuales. Por otra parte, *Nosotros* redujo la lectura lugoniana del *Martín Fierro* a lo que tenía en común con la de Ricardo Rojas, hecha pública también en un escenario definido por las políticas del Estado aunque de un modo diferente, más directo e institucional: la conferencia con que Rojas inauguró la primera cátedra de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. *Nosotros*, así, identificó y organizó un objeto de debate, y a la vez aglutinó a los protagonistas y a las voces competentes para ese debate: una serie de firmas que, de modos y en grados diferentes, podían formar opinión e incidir en el sentido común cultural en tanto pertenecían mayoritariamente a las franjas dominantes del campo intelectual en emergencia y eran capaces, desde esa posición, de orientar directa o indirectamente políticas literarias y culturales hegemónicas.

En mayo de 1913, *Nosotros* abrió el número 49 de la revista con el texto de "A campo y cielo", la segunda de las conferencias lugonianas (luego tercer capítulo de *El payador*); y en la sección "Notas y comentarios" publicó una breve crónica elogiosa de aquellas "Tardes del Odeón" bajo el título "Las lecturas de Lugones".[72] La entrega del mes siguiente se inicia con la transcripción de la conferencia inaugural de la cátedra universitaria de Literatura Argentina, dictada por Ricardo Rojas el 7 de junio, bajo el título "La literatura argentina"; en la sección "Notas y comentarios" se agrega una crónica de las "Conferencias en la Facultad de Filosofía y Letras", en que se transcribe el discurso de Rafael Obligado con que Rojas fue presentado a su auditorio.[73] Y en la misma entrega, la revista propone la "Segunda Encuesta de *Nosotros*", subtitulada con la pregunta acerca de "¿Cuál es el valor del "Martín Fierro"?". En el encabezamiento se presenta el texto de la circular dirigida "a nuestros más distinguidos hombres de letras", seguido de las cinco primeras respuestas.[74]

Como adelantábamos, *Nosotros* presenta formulariamente las tesis de Lugones ("Martín Fierro –sintetiza la revista– es nuestro poema nacional por excelencia, la piedra angular de la literatura argentina"), y agrega inmediatamente que en la conferencia incluida en esa misma entrega "Ricardo Rojas lo ha repetido con personal convicción". *Nosotros,* visiblemente, orienta el debate y la inclusión de Rojas en él, como decíamos, según el núcleo de interés de las lecturas del Odeón: es cierto que la disertación de Rojas incluía una proposición sobre el poema de José Hernández muy semejante a las tesis de Lugones ("el ´Martín Fierro´ llega, por su unidad y por su asunto, a ser para la nación argentina algo muy análogo a lo que es para la nación francesa la ´Chanson de Roland´ y el ´Cantar de Myo Cid´ para la nación española"). Pero el interés de la clase inaugural de Rojas no había sido el poema hernandiano ni la gauchesca, que aunque sean objeto de proposiciones llamativas ocupan apenas una página de su texto, sino la presentación de un vasto programa de investigación bajo la forma de un panorama histórico de la "literatura argentina" desde "Los Orígenes" hasta "La Actualidad" y sobre la base de una serie de presupuestos doctrinarios y metodológicos de pretensión sistemática.

Que *Nosotros* haya recortado su lectura de la intervención de Rojas en la tesis acerca del *Martín Fierro* que el flamante catedrático incluía en su ambiciosa exposición, subraya todo lo compartidas que resultaban en los circuitos cultos las preocupaciones de Lugones en torno de la relación entre literatura, cultura popular y nacionalidad, tanto como la incidencia de ese vínculo sobre las posibilidades de recomposición de un tipo de hegemonía socialmente amenazada. A la vez, el recorte de *Nosotros* conduce a revisar la lectura de Rojas para reponer qué notas diferenciales la separan de las proposiciones de Lugones con que la revista quiso aunarla.

Esa revisión se puede emprender en torno de la primera parte de la *Historia de la Literatura Argentina*, "Los gauchescos", que Rojas publicó en 1917.[75] Allí Rojas reescribe como "Introducción" de conjunto para la obra, su conferencia inaugural de 1913, y desde esas primeras páginas inicia una estrategia destinada a discutir la pretendida novedad de las tesis de Lugones; cuando el texto

de la "Introducción" repite la comparación entre el *Martín Fierro* y las gestas de Roland y del Cid, Rojas agrega ahora una nota al pie:

> *Este párrafo reproduce literalmente lo que dije en mi memoria universitaria de 1912*, con la cual opté a la cátedra recién fundada de literatura argentina en la Facultad de filosofía y letras. Repetí ese mismo concepto en 1913, en el anfiteatro de la Facultad, al tomar posesión de dicha cátedra, en conferencia escuchada por un público numerosísimo. Dióse resonancia al asunto, y la revista *Nosotros*, considerando excesivo este juicio, inició una encuesta que será memorable en nuestra historia literaria. La circular de esa inquisición, así como alguna de las numerosas respuestas, contuvo tantos errores respecto a mi posición en este asunto, que espero quedarán desvanecidos con la abundante exposición del presente volumen.[76]

Como se ve, Rojas comienza refutando la presentación de *Nosotros* de 1913 en que se lo citaba más o menos ligeramente como repetidor de Lugones, y procura probar que si la tesis que desafiaba las impugnaciones de Unamuno tenía algo de original, lo tenía por lo menos desde que él la escribiese, el año anterior a las conferencias lugonianas (de modo que en 1913 se había repetido a sí mismo, no al poeta del Odeón). Rojas insiste más adelante, devolviendo la estocada: propone que en *El payador* "el señor Leopoldo Lugones ha desarrollado la misma tesis, con abundancia y brillo" que Ernesto Quesada en 1902.[77] En la nota de la "Introducción", la toma de distancia respecto de los "errores" de *Nosotros* acerca de las ideas de Rojas sobre el poema de Hernández completa el movimiento: se confundieron las suyas con ideas ajenas, se las comprendió mal, de modo que el tomo que se introduce con estas advertencias viene a desvanecer aquellos errores. En este sentido, es evidente que, como se ha señalado, el hecho de que Rojas inicie su *Historia* no con los planificados "orígenes" coloniales sino con "Los gauchescos" es una respuesta y un reconocimiento del acierto de la encuesta de *Nosotros* como identificación y puesta en primer plano del problema estético que concentraba las principales preocupaciones políticas de los escritores e intelectuales durante esos años. Que además se le dediquen, como a ningún otro, tres capítulos enteros de la obra a Hernández y su *Martín Fierro*, confirma ese reconocimiento.[78]

Rojas hace suya, entre otras, la tesis de la raigambre helénica del *Martín Fierro*, al ubicarlo con claridad en lo que llama "el tronco ario" de la epopeya, realizado precisamente en los poemas homéricos.[79] Sobre esa matriz conocida introduce, sin embargo, una variante que consiste en vincular el poema "al ciclo heroico de Ercilla por la materia histórica".[80] La misma nota diferencial introduce Rojas en lo que a primera vista es una variante más de los argumentos de nacionalismo lingüístico con que se venía celebrando el libro hernandiano: "El idioma en que se halla escrito el poema, es el mismo que hoy hablamos, la lengua nacional de los argentinos, vale decir el romance caballeresco del siglo XV", anota Rojas de modo casi idéntico al de Lugones; pero agrega inmediatamente que se trata de ese idioma "enriquecido por voces indígenas en cuatro siglos de vida americana".[81]

La inscripción del *Martín Fierro* en la línea de *La Araucana* de Ercilla, una epopeya española moderna, posterior a la épica medieval modélica, en la que se confiere dimensión heroica y protagónica a los caciques araucanos y a sus tropas; y la incorporación del aporte indígena al proceso de formación diferenciada de "la lengua nacional de los argentinos", ponen en escena el punto irreductible de controversia entre las celebraciones del texto hernandiano como épica nacional por parte de Lugones y Rojas.[82] El "indianismo" que Rojas venía ensayando como reconocimiento de un proceso "intrahistórico" que daba a los argentinos una continuidad con el pasado a través de "la "tierra y el ideal" antes que de la raza, y que le permitía remontar la nacionalidad hasta inventarle orígenes precolombinos, seguía en eso el programa de González y entraba claramente en colisión con el salto histórico que daba Lugones para conectar directamente, y en términos de "linaje", al gaucho de la literatura con los héroes homéricos. Rojas, por el contrario, insistía en el sesgo fuertemente territorial de su nacionalismo también cuando argumentaba el carácter épico del *Martín Fierro*: la acción épica del gaucho Martín Fierro es "la lucha del protagonista con su medio", y "Ese medio es *la pampa, o sea el crisol de nuestra raza y la sede de nuestra nacionalidad*".[83] En esa línea, Rojas puede vincular sin conflictos la identidad nacional que demanda el momento crítico en que escriben él y Lugo-

nes con una ascendencia "americana", es decir proveniente del mismo "espíritu de la tierra": "El indio, que pereció, vive en el gaucho; el gaucho, que está pereciendo, sobrevive en el criollo actual, y los tres vivirán en el argentino futuro".[84] Rojas, así, invierte la relación entre territorio y civilización que proponía Lugones, cuando escribía en *El payador* que, en virtud de su ascendencia helénica, el gaucho fue "el civilizador de la pampa": para Lugones, *la sede de nuestra nacionalidad* estaba en lo que de heroico, en lo que de mediterráneo o griego vivía aún en el gaucho.[85]

Hay que señalar, finalmente, que la nota distintiva de la lectura de Rojas no impedía que su versión del *Martín Fierro* conservase una orientación básicamente compatible con expectativas ideológicas laicistas, sobre todo porque los elementos de procedencia hispánica sólo ingresaban en el multiétnico crisol de su versión del pasado ya asimilados por la tierra en el período colonial. También por eso, el criollismo letrado de Rojas resultaría con el tiempo algo menos aristocratizante y, por tanto, más tolerable o incluso útil para las variantes populistas o menos antidemocráticas de la imaginación nacionalista en la Argentina. El de Lugones, en cambio, habría de dar letra a algunas de las ocurrencias más brutalmente clasistas, autoritarias y violentas de las ultraderechas nacionalistas.[86]

El gaucho desaparecido: un muerto para la literatura del porvenir

Volvamos por un momento a las semejanzas: si en algo coinciden las intervenciones de Lugones y de Rojas, es en la convicción de que nada se pierde con la "desaparición" social del gaucho.[87] Sea por un proceso de selección del elemento blanco europeo que le permitió convertirse en civilizador –ese es el único fragmento de la ruina que sin recelo desentierra Lugones–, sea por su asimilación en la mezcla "eurindia" en que tierra e ideal todo lo argentinizan –la fusión en que confía Rojas–, para el uno y para el otro es no sólo preferible sino también necesario que el otro plebeyo de la Argentina moderna sea un sujeto imaginario. En esa convic-

ción, Lugones y Rojas confirman que sus intervenciones en la historización de la literatura a través de la sacralización laica del *Martín Fierro* obedecen a las mismas urgencias del presente; tales apuros toman forma en la generalizada doctrina según la cual la educación estética y literaria *moderna* es una pieza clave en la construcción del Estado-nación: la literatura y el arte son la vía principal para proveer un colectivo social cultivado, capaz de ganarse así la confianza del Estado y los derechos de ciudadanía, al adherir a una versión del pasado que otorgue sentido al presente y lo encadene a una continuidad identificatoria.[88] En ese sentido, la insistencia de Lugones en que no conviene lamentar la desaparición del gaucho recuerda la idea de Unamuno, cuando al referirse al vínculo entre la extinción del gaucho y la literatura gauchesca repite otro tópico de la ideología filológico-romántica: para que viva en la poesía del presente, el pasado debe haber muerto.[89] Conviene recordar una vez más, no obstante, que tanto en Rojas como en Lugones, el programa de construcción literaria y específicamente épica de un pasado funcional a la modernización presente, tiene esa procedencia vernácula y más directa de *La tradición nacional* de González, donde todo –también indios y gauchos– es ruina disponible para la argamasa letrada.

Ahora bien: según Lugones, e incluso contra sus malabarismos retóricos de ambición conciliatoria, el *Martín Fierro* viene a sugerir a los argentinos inquietos de 1913 o de 1916 (los dos momentos sucesivos en que mayores consecuencias acaban de provocar las reformas electorales[90]) que las "subrazas" sin idioma empecinadas en su diferencia están, en rigor, fuera de las fronteras de la idea de "pueblo" más generosa que es dable aceptar sin peligro.[91] Sólo podrán alcanzar una condición futura de civilización superior aquellos que –como el estoico gaucho desaparecido o las sumisas muchachas judías *agauchadas* por los matrimonios– consientan la colonización completa de su otredad. Digamos, los que se dejen llevar, patrióticos, a su propia desaparición; sea porque sus venas vicarias llevan de una era a la otra –"como la custodia lleva la hostia"– al europeo blanco que fundaba civilización con el arte agradable del trabajo y el canto sencillo de su lengua natural; sea porque, en el peor de los casos, ese heredero nativo se aviene a

enseñarles con sabiduría paciente la lengua rara del amo que es condición hablar de buena gana para no representar una amenaza.

Desvío
Las bestias extrañas

Como otros cuentos de *Las fuerzas extrañas*, "Yzur" propone desde el comienzo la ficción de una figura de intelectual: "Compré el mono en el remate de un circo que había quebrado", la primera frase del relato, presenta un yo que en el párrafo siguiente antepone otro rasgo de su perfil a la condición de tecnólogo de la pedagogía experimental que conoceremos de inmediato:

> La primera vez que se me ocurrió tentar la experiencia a cuyo relato están dedicadas estas líneas, fue una tarde, leyendo no sé dónde, que los naturales de Java atribuían la falta de lenguaje articulado en los monos a la abstención, no a la incapacidad. "No hablan, decían, para que no los hagan trabajar".[92]

El narrador, así, mezcla las pretensiones del científico con las de esa "formación general" propia menos del "experto" que del "intelectual", una clase de sabio que ya no recuerda de qué acervo de lecturas más o menos míticas, legendarias o ficticias tomó inspiración para invertir la teoría evolucionista.[93] A su vez, la creencia científica naturalizada, según la cual se considera fiable lo que se ha registrado por escrito, da lugar a una narración literaria, es decir a la primera persona y a un trozo de su *autobiografía* y no al informe o la memoria técnica. Por una parte, así, parece haber –más que en otros relatos *científicos* del libro– un desplazamiento de la ciencia a la literatura del tipo de los que veíamos en los

prólogos de Lugones a los libros escritos por encargo del Estado. Por otra parte, sin embargo, esa figura entre independiente y aficionada haría resonar argumentos como el de Ludmer: el arte moderno discute los dilemas sociales no desde el interior de las subjetividades estatales sino en sus márgenes, en su exterior o, más aún, por la heterodoxia.[94]

Sin embargo, en el mismo libro –y no sólo en otros de Lugones como *El payador*–, el asunto es imaginado ya no como natural ni propio de los intereses de un naturalista *raro*, sino como la cuestión social, y su solución definitiva y exitosa es puesta en manos del héroe nacional: Hércules. "Los caballos de Abdera" es un cuento sobre los riesgos catastróficos que puede sufrir el Estado a causa de una ampliación excesiva y descontrolada de los límites de la *ciudadanía*: el peligro, digamos, de civilizar a las bestias mediante la educación, impartida por una clase dirigente demasiado confiada en sus propios logros. El espacio en que los brutos se rebelan y que sitian no es aquí el aislamiento del laboratorio privado, sino la *polis*, y no hay uno sino innumerables pedagogos fracasados: son "los habitantes todos", "desde el rey hasta el último ciudadano", quienes se ensoberbecen por los "efectos maravillosos" que han alcanzado en "la educación de tan noble animal".[95] Pero "el monarca era quien se mostraba más decidido por los corceles": el efecto del fantástico de fábula que persigue "Los caballos de Abdera" es el horror que debería provocarnos la alteración más perversa de las jerarquías naturales y sociales, esto es la promovida desde un Estado que juega al aprendiz de brujo, según una figura usual. "*Extremándose* las naturales exageraciones de toda pasión" en "aquella educación *persistente*, aquel *forzado* despliegue de condiciones", los caballos –como Yzur o como los gauchos– son habilísimos en destrezas de circo o juegos de salón, comen en la mesa con sus amos, los veterinarios sostienen su gusto artístico, las yeguas exigen espejos en sus pesebres. Porque la tal "*humanización* de la raza equina" que desarrolla la "inteligencia" y la "conciencia" de las bestias hasta llevarlas a la revuelta organizada, es un proceso pedagógico en que se combinan varios tipos de educación: estética, lingüística, erótica y política. Se pretende que experimentan regocijo ante el recitado de "hexámetros heroicos" o ante las

artes plásticas; se emplea la palabra como "medio usual de comunicación con ellos", se les da "nombres como personas", y los propios caballos profieren "relinchos variados como palabras"; se celebra que algún potro muera de amor por la esposa de su dueño, o se habla con horror de "monstruosos amores" o del "resplandor humano y malévolo" en los "ojos incendiados de lubricidad" de un cuadrúpedo rebelde; y, antes que nada, se promueve el ejercicio de la libertad de las bestias, que andan "a sus anchas" y cumplen tareas y horarios a rienda suelta y al solo llamado de la trompa o de la voz humana. En los subjetivemas del narrador, por supuesto, semejante extralimitación no podía conducir sino al desborde: convertidas en "fieras" a causa precisamente del exceso en el anhelo libertario –"la oposición a sus designios fue lo que suscitó su furia"–, las bestias civilizadas se unifican en lo que ahora el texto designa como "la masa", se organizan, atacan con método y liderados por jefes. El "noble animal" de antes presenta ahora su "innoble jeta" de barbarie: cuando un poder que carece de la sabiduría necesaria extiende los beneficios de la educación y la democracia más allá de las fronteras que el símil del cuento figura como las *naturales*, los brutos se lo recuerdan de la peor manera, porque se entregan compulsivos al vicio y al delito: "vanidad", "coquetería", "saña femenil", "malevolencia", "lubricidad", "infanticidio", "verdaderos crímenes".

Las jerarquías que han sido profanadas tienen en la figuración del relato una estructura muy precisa: en la base de la pirámide están los perros; les siguen las mulas, y sobre éstas deberían conservar su lugar los caballos, que han saltado la barrera de la animalidad hacia el escalón superior de la condición humana. Quien puede corregir ese descalabro, Hércules, es *más que humano*: mitad hombre, mitad dios, la sola aparición del héroe literario y pagano torna al instante las cosas y los seres a su lugar. El efecto es doble y se produce por el mismo recurso, el de irrumpir en el horizonte investido con la piel del león mitológico. Por una parte, vuelve a los equinos a su sitio en la escala zoológica, donde el ápice de la *fuerza* y del dominio está ocupado por el felino melenudo y no por ellos. Por otra, recuerda a los simples mortales que para administrar sin peligro la distribución de las condiciones y dere-

chos de la libertad, se necesita de la "luz superior" que irradia el "rostro de un numen", un sujeto extraordinario (como se sabe, "numen" significa dios pero también inspiración del artista). Los ciudadanos de Abdera vuelven a ser verdaderamente libres, así, sólo tras recibir esa *lección* final y repentina. El salvador de la Patria es el mejor maestro, y el mejor maestro no es el patrón acaudalado que gana y gasta ni el rey que gobierna y manda. Es el guerrero superhombre, primer eslabón de un "linaje" donde Lugones ubicará al paladín Martín Fierro, a Hernández y al Poeta durante las conferencias del Odeón.

Marcos Mayer ha subrayado además que el Hércules del cuento, a tono con el neohelenismo estético y político de Lugones, es "un modelo de belleza clásico" y por tanto –se puede agregar– funcional al arte pedagógico del Estado ("mezclados soberbiamente con su flava piel, resaltaban su pecho marmóreo, sus brazos de encina, sus muslos estupendos", dice el cuento al revelar que tras la pelambre del león está el héroe).[96] Como se lee en el relato, todo en Abdera es bello, aún en los momentos más monstruosos del ataque, cuando Lugones entrega *con gusto* su prosa al arte modernista y escribe algunos de los pasajes más transitados de su narrativa:

> [...] hasta se señalaba una noble doncella que sollozando narraba entre dos crisis su percance: el despertar en la alcoba a la media luz de la lámpara, rozados sus labios por la innoble jeta de un potro negro que respingaba de placer el belfo enseñando su dentadura asquerosa; su grito de pavor ante aquella bestia convertida en fiera, con el resplandor humano y malévolo de sus ojos incendiados de lubricidad; el mar de sangre con que la inundara al caer atravesado por la espada de un servidor...

El fragmento recuerda algún otro del libro, que cede a formas nada "clásicas" de "belleza" y cultiva la perversión del desorden y la pulsión del desenfreno, en cuadros y escenas de resonancia más o menos decadente, como en las descripciones hiperestetizadas de lo anormal, del vicio y de la mezcla en la Gomorra de "La lluvia de fuego" (ese otro cuento del libro cuyo tema es la *ciudad* entregada a la confusión y el desorden derivados del abandono de los límites, y que finaliza con la intervención divina –aunque aquí para casti-

gar con el exterminio de humanos bestializados–).[97] Pero sería un error suponer que, de un modo bipolar que Lugones hubiese creído irresoluble, compiten sin más en su escritura modelo y antimodelo, pedagogía y arte, orden y disolución, neoclasicismo y modernismo. En cambio, la providencial llegada de Hércules es no sólo la puntada política del final de la historia narrada, sino también el recordatorio y la garantía de un orden estético supremo en el interior de la escritura lugoniana, como lo será poco después el principio de la rima en tanto reaseguro de armonía en el disonante *Lunario sentimental*: en estos y otros tantos textos, Lugones pretende que el Poeta sí puede –como el numen– tentar los extremos, porque es quien sabe de qué modo restablecer el orden en el momento preciso. Con la misma lógica, como veíamos, es únicamente un sujeto como ese quien puede conceder un lugar en la ciudad a la cultura popular y controlarla mientras la persuade de consentir el orden, aventando el temor al asedio de las hordas.

Pero también en "Yzur" Lugones introduce una variante significativa respecto del escenario pedagógico de otros relatos del libro. En cuentos como "La fuerza Omega" o "El psychon", quienes aprenden no son "todos", sino unos contados elegidos, un puñado de discípulos destinatarios de la revelación de algún "secreto" que decide hacerles el maestro, porque habrá advertido en ellos una sensibilidad espiritual y cultural nada ordinaria que el narrador siempre se encarga de describir. La fracasada rehumanización del chimpancé tiene, en cambio, una dimensión política diferente: por un lado, el conocimiento de la fuerza extraña nos llega no del modo mediado de esos otros cuentos científicos –en los que narra alguno de los alumnos, testigo o confidente–, sino por la primera persona del que sabe y experimenta con lo escondido; por otro, el simio reducido a "sujeto pedagógico" es un individuo con ciertas particularidades, pero en el curso del experimento es muy claro que se lo toma en tanto espécimen, ejemplar de un sujeto colectivo: lo que interesa demostrar no es tanto que Yzur habla como que su raza, la de "los monos", puede hacerlo si se le enseña con el método apropiado. El libro distribuye de ese modo, de unos cuentos al otro, dos niveles de enseñanza separados por las jerarquías rara o común, alta o baja de los pocos capacitados para aprender lo incóg-

nito, por un lado, y de los muchos que deben ser educados en una *koiné* normalizada por el amo, por el otro; los dos niveles, a la vez, están sometidos a la misma advertencia (digamos, pedagogo hay uno solo) que tiene su versión figurada en el final de "Los caballos de Abdera" y su versión doctrinaria en el "Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones" que cierra el libro (el misterioso maestro de esas lecciones –"mi interlocutor" lo llama el que narra– refulge como Hércules). Aunque aquí estemos, por supuesto, esquematizando, es no obstante bien visible cómo en *El payador* Lugones compondrá una fórmula más compleja: *sabios* de la lengua y de la Patria son los indoctos, pero no los nuevos indoctos sociales de la política de masas y del mercado sino los que inventa el poeta en esa *neopastoral* gaucha y griega; *sabia* es también "la mente culta de la clase superior", que es menos la que se acomoda en la platea del Odeón que esas imaginarias "oligarquías inteligentes" que mantienen una "íntima comunicación" con "la poesía del pueblo".[98]

Además de precedentes clásicos –los caballos parlantes de Homero, entre los principales–[99], en la tradición literaria de las fábulas sobre el orden social y el Estado, "Los caballos de Abdera" es, de modo invertido, tributario del último viaje de Gulliver, donde la virtud preadánica de los corceles racionales representa la forma más ambiciosa de la utopía moral y ecológica amenazada por el capitalismo en expansión. El narrador de Swift conjetura incluso la escena de una batalla entre "europeos" y equinos humanizados, cuando explica por qué ha decidido no elevar a la corona británica informe alguno acerca de sus descubrimientos en ultramar.[100] Pero también "Yzur", de un modo más indirecto, evoca la cuarta parte de la novela de Swift: los "yahoos" –esa especie inferior, entre simiesca y asnal, bestias de carga y acarreo de los houyhnhnms– han sido también en un pasado remoto y ya legendario, humanos autodegradados a la condición animal (aunque en su caso, de modo menos deliberado que los monos del cuento, y no por algún instinto de rebelión sino a causa de su pertinacia en el pecado). Como se sabe, por otra parte, entre las resonancias borgianas de Gulliver, se cuentan dos que recuerdan a los humanoides animalizados de Swift: literalmente, la tribu de los "Mlch" o

"yahoos" a quienes intenta evangelizar el misionero de "El informe de Brodie", un cuento cuyo tema es la arbitrariedad de la noción de cultura y también la organización social y el Estado; y los "trogloditas" de "El inmortal", entre quienes se cuenta Homero, despojado de toda memoria y privado del habla a causa de la inmortalidad, reducido a una condición semejante a la de los "*struldbruggs*", los inmortales de Swift que también han perdido el lenguaje y la memoria.[101] En los dos relatos Borges incluye la conjetura de la involución ("los Yahoos, pese a su barbarie, no son una nación primitiva sino degradada"); pero en "El inmortal" lo hace citando literalmente al Lugones de "Yzur", cuando el narrador trata de explicarse la completa incapacidad lingüística del troglodita y oficia como su maestro de lengua mediante el uso de la literatura homérica, la misma que para el pedagogo de *El payador* proporciona el modelo poético del idioma nacional:

> Concebí el propósito de enseñarle a reconocer, y acaso a repetir, algunas palabras. El perro *y el caballo (reflexioné) son capaces de lo primero* [...]. La humildad y miseria del troglodita me trajeron a la memoria la imagen de Argos, el viejo perro moribundo de la Odisea, y así le puse el nombre de Argos y traté de enseñárselo. Fracasé y volví a fracasar. *Los arbitrios, la obstinación y el rigor fueron del todo vanos*. [...] Juzgué imposible que no se percatara de mi propósito. *Recordé que es fama entre los etíopes que los monos deliberadamente no hablan para que no los obliguen a trabajar*.[102]

Si se quiere, Borges repite aquí, mediante la exageración paródica, la misma sospecha que Brodie se atreve a sugerir a "Su Majestad" en el final de su informe: si lo que separa a los yahoos de los "trogloditas" o de los "hombres mono" con quienes guerrean es un solo paso o una frontera, traspuesta la cual "representan, en suma, la cultura, como la representamos nosotros", entonces, antes de renunciar al habla u olvidarla, algún ascendiente de Yzur bien pudo haber sido ya no sólo un mero hombre, un simple mortal, sino hasta, digamos, un genio de la talla del mismísimo Homero. Irónicamente, es para declarar ese atrevido relativismo cultural donde se derrumba cualquier noción de Estado preferible o superior, que Borges hace de Brodie un memorialista y etnógrafo estatal; Gulliver, que en cambio lamenta perdidos los valores de la

civilización y sueña una restauración improbable, desiste de esa escritura del súbdito en segunda persona.

La lectura borgiana de "Yzur", así, apuntaría al mismo tipo de efecto deconstructivo que podemos encontrar en algunos relatos de Horacio Quiroga o en el análisis del cuento que propone Julio Ramos: el de querer saberle ahora a Lugones su denegada intimidad con la ideología antiestatal del arte más extremista, el de encontrar a posteriori en sus escritos más logrados el germen de un fracaso que sin embargo se haría esperar lo suficiente como para haberlo convertido antes, a sus propios ojos y para tantos, en el *primer* escritor artista de la Argentina moderna.

"Burla eficaz", "contestación", "fuga definitiva": aunque se refiera al final de "Yzur" con un tono festivo que parece inapropiado si el único camino disponible para persistir en la rebelión es la muerte del mono esclavo, Ramos pone el acento en las tensiones decisivas del relato. No se trata de que las especies indoctas se abstengan de hablar, sino de que se resistan a hablar la lengua del amo, y de que mantengan esa negativa sólo ante su requerimiento y en su presencia. Por otra parte, y como adelantamos al comienzo de este capítulo, Ramos subraya la insistencia repetida con que Lugones hace de esta ficción una puesta en escena del modo crispado en que se debaten en el fracaso los que intentan asegurar su dominación mediante la enseñanza y la integración controlada y selectiva antes que por el exterminio masivo:

> El cuento enfatiza la angustia del pedagogo, su ansiedad paranoica, ante la insuficiencia del control de la lengua propia en boca del otro, siempre dispuesto a resistir y subvertir la escena didáctica con los medios disponibles, transformando la aparente pasividad del mimetismo en duplicidad, simulacro o burla.[103]

En este sentido, conviene anotar que esa figura del otro no es una amenaza meramente externa o de procedencia ajena, y que por el contrario se cierne sobre la propia interioridad –desde que el punto de partida es, precisamente, esa inquietante proximidad entre las especies. Al respecto, *Las fuerzas extrañas* complementa las figuraciones de "Yzur" en otro de los cuentos, "Un fenómeno inexplicable", donde la pulsión por explorar y conocer el interior

oculto de la propia condición humana conduce a un "desdoblamiento" irreversible, una "afirmación del *no yo*" del que es imposible librarse y que tiene la forma precisa y siniestra de un simio proyectado por la propia sombra del protagonista.[104]

Horacio Quiroga, por su parte, imaginó a un amo de comportamiento semejante al de Lugones pero de ideas inversas, en su cuento "El mono ahorcado", de 1907.[105] Allí, también a expensas del entrenamiento de un simio, el narrador trata de probar que la adquisición del habla está vinculada, antes que con el trabajo y la productividad, con el ocio y lo inútil: "La facultad de hablar, en el solo hecho de la pérdida de tiempo, ha nacido de lo superfluo: esto es elemental. Las necesidades absolutas, comer, dormir, no han menester de lenguaje alguno para su justo ejercicio". A esas sentencias, les sigue en el relato una celebración de "la necesidad" y de "la acción" que la satisface y que rinde tributo, así, a "la madre tierra que no habla nunca"; defensa de un hacer *fuera de serie*, de su carácter siempre único, nunca repetido, que "tiene la sinceridad incontrastable de las cosas". Por supuesto, Quiroga configura aquí una variante de la oposición entre naturaleza y cultura, de la que deriva de manera casi explícita una impugnación del concepto capitalista de trabajo y, por tanto, la crítica de una modernidad que mediante la racionalización separa al sujeto de los fines de las acciones que se le exigen. Titán, el mono del cuento, también muere, tratando de imitar sin éxito una destreza de su amo "superflua" a sus ojos, es decir cuyo propósito escapa a su comprensión natural de la "vida": colgarse de un nudo de horca. El narrador, sin embargo, tiene "la plena convicción de que esa muerte no era casual". Como en "Yzur", aquí también el subalterno –aunque menos burlón y más compadecido que su pariente lugoniano– paga su resistencia hasta el final con la propia vida. El amo fracasa como tal, ve deteriorada su confianza en sus propias fuerzas y hasta parece avergonzado de sí mismo, pero sigue en pie. En este sentido, en Quiroga la crítica contra cierto *habitus* de la domesticación como violencia es más definida, si tenemos en cuenta que el narrador en primera persona proviene de un relato anterior: el mono ahorcado es hijo de Estilicón, un gorila a quien el mismo dueño ya torturó, al humanizarlo a costa de bestializar a dos sir-

vientes, el viejo Dimitri y Teodora, una joven con quien el simio se amanceba tras haberla violado. Muerta la muchacha, que en sus últimos años "ya no hablaba", el narrador pronostica que Estilicón también dejará pronto la vida, porque "tiene un exceso humano de recuerdos".[106]

Así, la comparación, entre tantas otras posibles, confirma no sólo parentescos evidentes sino, además, las posiciones de enunciación y los marcos ideológicos bien divergentes con que están comprometidos ya por esos años los proyectos de Quiroga y Lugones.[107]

Notas

1 Lugones, Leopoldo, "Yzur" en *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, "Colección Austral", pp. 155-166. Las citas del texto con indicación de página corresponden a esta edición; la que transcribimos al inicio corresponde a p. 158.

2 La noción de "trabajo" recorre todo el relato. Como ya indicamos, el tema del trabajo como conflicto social, y su emergente crítico en las huelgas del naciente movimiento obrero, fue una preocupación central de los intelectuales de Buenos Aires. En efecto, casi todas las firmas conocidas intervienen en el tema: Miguel Cané, Paul Groussac, José Ingenieros, Carlos Octavio Bunge, Florencio Sánchez, Ricardo Rojas, José Ramos Mejía, etc.. Pero interesa aquí el particular interés por el problema por parte de algunos de los escritores más comprometidos con la construcción de una comunidad de literatos y con la profesionalización del oficio literario en Buenos Aires durante el primer decenio del siglo XX: Roberto J. Payró (con su *Marco Severi,* entre otras piezas), Manuel Gálvez (autor de un conocido informe sobre el paro forzoso), y el propio Lugones.

3 En la nueva ley de trabajo que González envió al congreso en 1904, en medio de un ciclo de ascenso de las luchas obreras y sucesivas medidas de represión por parte del Estado, y que no alcanzó a aprobarse, Lugones había intervenido en la elaboración del capítulo que regularía el trabajo de mujeres y niños (véase Conil Paz, Alberto A., *Leopoldo Lugones*, op. cit., pp. 87-88). Las franquezas de Mansilla a que aludimos se leen en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), obra sobre la que volvemos en la "Coda" de este libro.

4 La primera edición de *El payador* llevó como título *El payador. Tomo primero: Hijo de la pampa* y lo editó Otero y Cía. Impresores en Buenos Aires, en 1916. En el "Prólogo" de esa primera edición Lugones explica que el libro es la primera parte de un proyecto más ambicioso, luego incumplido: "la segunda parte será un léxico razonado del lenguaje gaucho en que está el poema compuesto; la tercera, el poema mismo comentado con notas ilustrativas de su sentido cuando éste resulte desusado o dudoso" (p. 15). Citamos aquí y en adelante por: *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.

5 Ibid., pp. 77-78.

6 Ibid., p. 135.

7 Retomamos y desarrollamos aquí algunas de las hipótesis del imprescindible ensayo de Oscar Terán, "*El payador* de Lugones o ´la mente que mueve las moles´", *Punto de vista*, XVI, 47, Buenos Aires, diciembre de 1993, pp. 43-46.

8 Lugones, L., *El payador y antología…*, op. cit., p. 19.

9 Ibid., p. 131.

10 Ibid., p. 145. Veánse también páginas 186 y 188: "las piedras brutas sobre las cuales, arrastrándose, talla el arroyo su cristal"; "una vida superior que ennoblecía la materia por medio del espíritu".

11 Altamirano, Carlos, "La fundación de la literatura argentina", en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguar-*

dia, Buenos Aires, Ariel, 1997, 2ª. ed., pp. 201-209 (1° ed. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983).

12 Romero, José Luis, "El espíritu del Centenario", en *Las ideas en la Argentina del siglo XX*, op. cit., pp. 55 y sigs.; Payá, Carlos y Cárdenas, E., *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1978. Véase también Altamirano y Sarlo, "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", en *Ensayos argentinos*, op. cit., p. 161 y sigs..

13 Lugones, L., *El payador y antología...*, pp. 194 y 195.

14 Lugones, L., *El payador y antología...*, op. cit., pp. 178-179, cursiva nuestra.

15 Ibid., pp. 186-187.

16 Sarmiento, Domingo F., *Conflicto y armonías de las razas en América*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Ed. Luz del Día, 1953, tomo XXXVII.

17 Lugones, L., *El payador y antología...*, op. cit., p. 36.

18 Nos detenemos en el caso de Rojas más adelante.

19 Ibid., p. 21.

20 Ibid., p. 62.

21 Especialmente Gálvez, Manuel, *El solar de la raza* (1913); también *Diario de Gabriel Quiroga* (1910) y *La maestra normal* (1914). Sobre el hispanismo de Gálvez en el contexto del Centenario, véase Terán, Oscar, "El dispositivo hispanista", *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España"*, Buenos Aires, Instituto de Filología "Dr. Amado Alonso", UBA, 1992, tomo I, pp. 129-137.

22 Lugones, L., *El payador y antología...*, op. cit., p. 201.

23 Ibid., p. 195.

24 Nos referimos, por una parte, al desempeño de Lugones como Visitador General de Enseñanza del Ministerio de Instrucción pública entre 1900 y 1903 y luego como Inspector General de Enseñanza Media entre 1904 y 1907, y a las publicaciones derivadas de esas actividades: *La reforma educacional* (1903) y *Didáctica* (1910), además de varias memorias y conferencias sobre cuestiones pedagógicas; entre otras cosas, es interesante recordar que a propuesta de Lugones y con oposición clerical se reglamenta por primera vez el control de la enseñanza primaria, en 1904. Por otra parte, pensamos especialmente en las repercusiones críticas que tuvo en la prensa, precisamente en vinculación con la función pública de Lugones en el Ministerio, la publicación en 1904 del "Himno a la Luna", luego incluido en el *Lunario sentimental* de 1909 (Conil Paz, A., *Leopoldo Lugones,* op. cit., pp. 94-95).

25 Lugones, L., *El payador y antología...*, op. cit., p. 18, cursiva nuestra.

26 Lugones, Leopoldo, *Odas seculares*, Buenos Aires, A. Moen y Hermano editores, 1910, p. 109. Volvemos a ese texto en el cap. 8.

27 Lugones, L., *El payador y antología...*, op. cit., p. 77.

28 Ibid., p. 169 y 183.

29 Ibid., pp. 49, 53, 61, 67-68 y 143.

30 Ibid., p. 55.

31 Ibid., p. 53.

32 Ibid.
33 Ibid., p. 52.
34 Ibid., p. 53.
35 Ibid., p, 146.
36 Ibid., pp. 27-28, 32-33, 170, 186.
37 Ibid., pp. 26, 130.
38 Ibid., pp. 42-50.
39 Ibid., p. 20.
40 Ibid., pp. 131, 143-144.
41 Ibid., p. 61.
42 Ibid., p. 179, que repite la escena narrada en p. 143.
43 Tanto la operación de Lugones como el contexto del que forma parte dependen entre otras cosas –según señalamos más adelante– del carácter ya imaginario de ese gaucho que *El payador* sueña integrar; en este sentido, el gaucho de Lugones pertenece a un momento históricamente posterior al que describe Alejandra Laera al estudiar las novelas de Edurardo Gutiérrez; sin embargo, Laera abre una acertada posibilidad para historizar los sucesivos modos de integración estatal-societal del gaucho que imaginó la literatura, cuando conceptualiza "la educación del gaucho" que propondría el ciclo completo de los folletines de Gutiérrez: allí Laera advierte el reemplazo de un "paternalismo local" por un "paternalismo de Estado" capaz de integrar al gaucho y convertirlo en ciudadano mediante las políticas reformistas de la modernización (Laera, A., *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, FCE, 2004, pp. 310-325).
44 Lugones, Leopoldo, "Prólogo", *Lunario sentimental*, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1926, 2° ed., p. 8.
45 Lugones, L., *El payador y antología...*, op. cit., p. 35.
46 Ibid., p. 144.
47 Ibid., p. 137.
48 Ibid., p. 14, cursiva nuestra.
49 Además de la doctrina sobre el verso libre que dirige a "los literatos" en el "Prólogo", Lugones abre el *Lunario* con "A mis cretinos", una dedicatoria satírica en defensa de su "poético exceso" y contra los "dogmas" de la "academia" y la "retórica" (*Lunario sentimental*, pp. 9-13 y 17-23); volvemos sobre esos textos en el cap. 8.
50 Lugones, L., *El payador y antología...*, especialmente pp. 134-135 y 149. Véanse también pp. 31, 33, 112-114, 143, 145, 161, 173. Respecto del valor artístico concedido a la irregularidad y a la improvisación, son relevantes las numerosas comparaciones del poema hernandiano con el *Romancero*; Lugones insiste especialmente en la irregularidad de las rimas, y en el hecho de que una y otra poéticas surjan en momentos de formación de un "nuevo" idioma (también, en la coincidencia del tema del héroe solo que busca justa venganza al agravio); especialmente pp. 131, 132, 135, 142, 164, 170.
51 Ibid., pp. 56-60; 76-77; 146-147; 48, 186-187
52 Ibid., p. 15.

53 En p. 198 de la edición de Biblioteca Ayacucho aquí utilizada, en que se incluye la crónica periodística que mencionamos.

54 Ibid., p 197.

55 Es visible, en este sentido, que la formación anarco-libertaria del Lugones juvenil es en *El payador* un repertorio fuertemente operante, que resulta funcional en este caso para defender tanto la figura del gaucho hernandiano, que se "autogobierna" y desobedece a la autoridad, como la estética nunca ajustada a preceptivas del *Martío Fierro*. Véase este impulso anarquista, tramado a veces con la obsesión lugoniana contra el "dogma de obediencia", en *El payador* también en pp. 52-53, 116, 122, 132-133, 155, 188, 190-191; y téngase en cuenta al respecto la preferencia por la primera parte del poema de Hernández que Lugones deja muy clara junto con sus reparos hacia la integración reformista del gaucho en la *Vuelta*.

56 Lugones, Leopoldo (hijo), "Información preliminar", en Lugones, L., *El payador y antología...,* op. cit., p. 7.

57 "La plebe ultramarina, [...] desató contra mí al instante sus cómplices mulatos y sus sectarios mestizos. Solemnes, tremebundos, inmunes con la representación parlamentaria, así se vinieron. La ralea mayoritaria paladeó un instante el quimérico pregusto de manchar un escritor a quien nunca habían tentado las lujurias del sufragio universal" (p. 15). Lugones parece aludir especialmente al ataque del diputado Nicolás Repetto de julio de 1913 (véase Conil Paz, *Leopoldo Lugones,* op. cit., p. 149). Conviene aclarar que, en el caso de Lugones, "antidemocrático" es aquí una variante del pensamiento que se intensificaba en el pesimismo creciente de muchos tras los efectos de las reformas electorales, dirigentes y miembros de la elite estatal reformadora como Joaquín V. González, que comenzaban a lamentar los efectos de una apertura de la participación política que estaba incluyendo en exceso a una población masculina aún escasamente ilustrada o que *pensaba poco*.

58 "La conferencia de Lugones", *La Nación*, 9 de mayo de 1913 (citado en Conil Paz, *Leopoldo Lugones,* op. cit, p. 147); Capdevila, Arturo, *Lugones*, Buenos Aires, Aguilar, 1973, p. 249.

59 Por supuesto, cabe recordar una vez más que la fijación de Lugones con Roca llega hasta su nota de suicida, tan citada, en que declara no poder concluir con la biografía del admirado estadista.

60 Como se sabe, el laicismo de la etapa roquista emerge con toda su fuerza en torno de las discusiones de las leyes de educación laica y de matrimonio civil entre 1883 y 1884, y en el enfrentamiento de Roca con la Iglesia que llega hasta la expulsión del nuncio papal.

61 Véase especialmente Conil Paz, *Leopoldo Lugones,* op. cit., pp. 47-158. También Jitrik, Noé, *Lugones, mito nacional*, Buenos Aires, Palestra, 1960, especialmente pp. 20-39.

62 En las respuestas a la encuesta de la revista *Nosotros* que comentamos más abajo se citan las lecturas y juicios críticos sobre el *Martín Fierro* que precedieron a las reivindicaciones de Lugones y de Ricardo Rojas; especialmente *Nosotros*, año VII, octubre de 1913, n° 54, pp. 59-60.

63 Miguel de Unamuno, "*El gaucho Martín Fierro*. Poema popular gauchesco de don José Hernández (argentino)", en *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado-Vergara, 1961, tomo VIII "Letras de América y otras lecturas", p. 55. El escrito está fechado en Salamanca en febrero de 1894 y fue publicado en *Revista Española*, I, 1, Madrid, 5-3-1894, p. 5-22.

64 M. De Unamuno, "La literatura gauchesca", en *Obras completas*, op. cit., p. 90 (publicado originalmente en *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 22-7-1899).

65 Lugones, L., *El payador y antología...*, op. cit., pp. 71, 115, 158.

66 Ibid., especialmente pp. 115, 120, 188-190, 196. No insistiremos aquí en la tan repetida advertencia acerca de lo caprichosas, faltas de rigor o hasta disparatadas que pueden resultar las analogías, vinculaciones y asimilaciones históricas, lingüísticas o estéticas que Lugones prodiga en *El payador*.

67 Ibid., p. 92. Al respecto, no es menor la importancia del papel que Lugones hace jugar a la música y a la educación musical en su lectura del *Martín Fierro*, según las preferencias platónicas y pitagóricas de un helenismo que la imaginación modernista vincula de manera muy frecuente con la teosofía.

68 Ibid., pp. 153 y 146; 153-154, cursiva nuestra.

69 Lugones, Leopoldo, *Las limaduras de Hephaestos. PROMETEO (Un proscripto del sol)*, Buenos Aires, Otero y Co., 1910, p. 404.

70 Ibid., p. 4.

71 En este sentido, conviene advertir que las crónicas de las conferencias que desde el 9 de mayo fue publicando el diario *La Nación* (a cuyo plantel estable de columnistas Lugones había ingresado en 1911) habrían jugado un papel bastante solitario, si se tiene en cuenta, por ejemplo, que en *La Prensa*, entre el 8 y el 25 de mayo, no aparecen más que los breves anuncios de las conferencias lugonianas, entre las tantas incluidas del modo usual en las columnas de "Noticias varias", de "Arte y teatro" o de "Diversiones públicas" ; o que en una publicación como *Caras y Caretas*, destinada a los nuevos públicos ampliados por la alfabetización, no hay una sola mención a las disertaciones lugonianas.

72 *Nosotros*, año VII, mayo de 1913, n° 49, pp. 225-235 y 329-330 respectivamente.

73 *Nosotros*, año VII, junio de 1913, n° 50, pp. 337-364 y 449-452 respectivamente.

74 *Nosotros*, n° 50, pp. 425 a 433. La publicación de respuestas a la encuesta continúa hasta el n° 54, de octubre de ese mismo año de 1913.

75 Rojas, Ricardo, *Historia de la Literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Buenos Aires, Librería "La Facultad" de J. Roldán-Imprenta de Coni Hermanos, 1917, Tomo I, "Los gauchescos" (esa primera edición reúne en el tomo I toda la "Primera Parte, Los gauchescos", dividida en dos tomos en ediciones posteriores).

76 Ibid., p. 30, cursiva nuestra.

77 Ibid., p. 475. Rojas se refiere al libro de Quesada *El criollismo en la literatura argentina* (1902). A propósito, señala Alfredo Rubione: "Quesada demuestra históricamente que el gaucho –proféticamente dice que es una ´sombra´– desapareció; que su lengua, valiosa, eran pervivencias en América del es-

pañol del siglo de oro (cómo no leer en esto a *El payador* de Lugones)" (Rubione, A., –ed.–, *En torno al criollismo. Textos y polémicas*, op. cit., p. 40).

78 Rojas, R., *Historia...*, caps. XXIII a XXV, pp. 461-513. Por supuesto, la obra de Hernández vuelve a ser comentada por Rojas en muchos otros segmentos de su *Historia*.

79 Ibid., p. 510.

80 Ibid., p. 504.

81 Ibid., p. 498.

82 Además de la posición contraria respecto del indio (contra el que se despliega ya un racismo exculpatorio en *El imperio jesuítico*, como vimos), hay que señalar que para Lugones, un texto como *La Araucana* estaría de este lado del límite histórico, el Renacimiento, en que los poemas épicos europeos se tornan "demasiado literarios y con ello exigentes de una cultura especial en el lector" (*El payador y antología...*, op. cit., p. 33).

83 Rojas, R., *Historia...*, op. cit., p. 498, cursiva nuestra. En consonancia con eso, Rojas precede su estudio de los textos de la literatura gauchesca y del *Martín Fierro* con una serie de capítulos en los que, además de definir "la tierra nativa" y "la raza nativa", amalgama en la noción de "la lengua nativa" las de los indígenas, "idiomas americanos" que entraron en "contaminación" recíproca con "el idioma de los conquistadores" (*Historia...*, cap. III). A su vez, más adelante, rastreará el vocabulario "gaucho" en la literatura española, desde el *Cid* hasta Cervantes, pasando incluso por Garcilaso (cap. XXVI). En cambio, leemos en *El payador* que la grosería o la torpeza se infiltran en la poesía gaucha sólo en "las regiones donde las lenguas indígenas bastardean el castellano, rebajando el lenguaje popular a una sórdida mestización" (p. 69).

84 Ibid., p. 511. Rojas venía elaborando su versión "indiana" del nacionalismo cultural desde *Blasón de Plata* (1910) especialmente, cuyas proposiciones principales se retoman en la *Historia de la literatura argentina* y luego en *Eurindia* (1922); en el capítulo 4 se analiza esta estrategia, que hacia 1910 Rojas organiza en función de resolver el problema de la inmigración y de *argentinizarlo*.

85 Lugones, L., *El payador y antología...*, op. cit., p. 36.

86 Como ejemplo de una copiosa serie de referencias, baste aquí una de las más recientes: el libro sobre Lugones de Carlos A. Disandro, al que nos referimos en el cap. 6.

87 En *El payador*, en pp. 50, 51, 53, 55, 60, 61, 62 (donde Lugones prefigura la escena final de *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, en la escena crepuscular de retiro del gaucho que cierra así la tercera conferencia: "Ha muerto bien. Era un hombre").

88Respecto de esta cuestión tenemos en cuenta aquí las algunas proposiciones de, entre otros: Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso, 1983; Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1983; y Lloyd, David y Thomas, Paul, *Culture and the State*, New York and London, Routledge, 1998.

89 Unamuno, M., "La literatura gauchesca", op. cit..

90 En 1912 se aprueba la nueva Ley Electoral, que establece el sufragio secreto y obligatorio. El 2 de abril de 1916 la Unión Cívica Radical obtiene la

mayoría en los comicios presidenciales. El 13 de junio los colegios electorales consagran la fórmula Yrigoyen-Luna. *El payador* se publica pocas semanas después, en julio de ese año. Yrigoyen asumiría la presidencia el 12 de octubre (el mismo día en que murió Gabino Ezeiza, que además de payador era radical).

91 Según Alfredo Rubione, "la educación humanística, preferida del roquismo [...] tenía como función homogeneizar las diferencias étnicas e ideológicas de la inmigración, pero por otra parte era el lugar en el que se instituía la diferencia [...]. Por un lado se argentinizaba al inmigrante, pero simultáneamente las esencias propuestas de la argentinidad le eran inaprensibles; anteriores a él, jamás se entregarían a quienes sólo tenían apetencias materiales" (*En torno al criollismo,* op. cit, pp. 18-19).

92 Lugones, Leopoldo, "Yzur" en *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*, op. cit., pp. 155.

93 Neiburg, F. y Plotkin, M, *Intelectuales y expertos*, op. cit..

94 Ludmer, Josefina, *El cuerpo del delito*, op. cit. El argumento de Ludmer tendría su apoyo textual más claro en cuentos como "La fuerza omega" y "El psychon".

95 Lugones, Leopoldo, "Los caballos de Abdera", *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*, op. cit., pp. 137-145. Todas las citas del cuento que siguen corresponden a esta edición.

96 Mayer, Marcos, "Lugones, la tradición nacional", op. cit., p. 28.

97 "La estatua de sal" trabaja también el mito bíblico de las ciudades malditas de Sodoma y Gomorra; el tópico del sitio bélico de la ciudad como enfrentamiento entre civilización y barbarie está también el "El milagro de San Wilfrido".

98 *El payador y antología...*, op. cit., p. 201.

99 *Ilíada*, canto XIX.

100 "Imaginaos en una carga a veinte mil de ellos [los houyhnhnms] contra el grueso de un ejército europeo, desordenando las filas, volcando los carruajes, y con los terribles impactos de sus cascos traseros, desfigurar completamente las caras de los combatientes". A continuación, Gulliver manifiesta, como parte de sus críticas contra la empresa imperial, el deseo utópico de que fuesen los houyhnhnms quienes emprendieran el viaje inverso "para civilizar Europa" (Swift, J., *Los viajes de Gulliver*, Barcelona, Planeta-Biblioteca La Nación, p. 268, trad. de Pedro Guardia Massó).

101 Swift, J. *Los viajes de Gulliver*, op. cit., p. 189.

102 Borges, J. L., "El inmortal", de *El aleph*, y "El informe de Brodie" *de El informe de Brodie,* en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 538-539 y 1073-1078, cursivas nuestras. Todas las citas de los dos relatos corresponden a esa edición.

103 Ramos, Julio, "El don de la lengua", en *Paradojas de la letra*, Caracas, Univ. Andina Simón Bolívar – Ediciones Excultura, 1995, p. 7.

104 Esta observación y la que sigue sobre Quiroga me fueron sugeridas por un generoso y atinado comentario de Pablo Ansolabehere. También he aprovechado en este desvío algunas valiosas hipótesis de Soledad Quereillac.

105 Quiroga, Horacio, "El mono ahorcado", en *Todos los cuentos*, Madrid, FCE-ALLCA XX, Colección Archivos, 1993, pp. 933-934.

106 Quiroga, H., "Historia de Estilicón", de *El crimen del otro* (1904), en *Todos los cuentos*, op. cit., pp. 858-864.

107 Como se sabe, hay en la literatura argentina –pródiga en bestias y bestiarios fantásticos– no pocos cuentos con monos, o que presentan parentescos con estos de Lugones y Quiroga. Del propio Quiroga, *El mono que asesinó* (1909); y, por supuesto, *El criador de gorilas* de Roberto Arlt.

4. El escritor-educador como inventor del pueblo: la patria de Ricardo Rojas

En "El idioma de los argentinos", una de sus *Aguafuertes* más citadas, Roberto Arlt ridiculiza la pretensión de cierto purismo normativo y nacionalista por volver a los orígenes del idioma. Arlt lleva al absurdo el argumento que consiste en retroceder hacia una comunidad de hablantes primigenia y ancestral: "en progresión retrogresiva", lo que se encuentra en el final de semejante fidelidad a los antepasados no es otra cosa que "el idioma de las cavernas", es decir algo bien diferente de ese sujeto pletórico de atributos de cultura acariciado hasta el hartazgo por la imaginación perentoria del nacionalismo cultural.[1] Como se sabe, con esa y otras intervenciones Arlt disputa a la vez varios derechos de propiedad cultural, o mejor, ataca la relación entre linaje, habla y nacionalidad como fundadora de derechos sobre los bienes de la cultura y sobre el ejercicio de las letras. Aunque haya servido a veces a reducciones excesivas, la cuestión inmigratoria, pensada como determinación de la disputa, resulta aquí ineludible.

Dos décadas antes del texto de Arlt, Ricardo Rojas había apelado a ese modo de razonar el pasado y de revisarlo en una retrospección vertiginosa poco dispuesta a detenerse en algún punto que no fuese ya indistinguible de las turbias aguas del Génesis. Pero no se trataba en su caso de un uso burlesco ni confrontativo de ese argumento por el origen. Por el contrario, Rojas se remontaba con

seriedad a la bruma legendaria y remota del pasado americano con el propósito conciliador de demostrar imaginariamente que el conflicto social, político y cultural que la inmigración había planteado al naciente Estado argentino moderno no era tal: desde la más antigua leyenda indígena hasta la historia de la independencia, proponía Rojas, todo lo que nos antecede viene a demostrar que nunca hemos sido otra cosa que una cultura de migraciones que, más que acumularse en capas superpuestas, se fusionan, y lo hacen en un sentido. Lo que nos estaba pasando hacia 1910 era pura argentinidad, otro episodio de lo que siempre habíamos sido.

Blasón de Plata, el libro de Rojas que la "Biblioteca de *La Nación*" publicó en el año del Centenario de la Revolución de Mayo, puede leerse como un episodio correctivo del fatalismo de la dicotomía sarmientina;[2] sobre todo si acordamos en ubicar el inicio de esa crítica, o uno de sus hitos más tempranos e influyentes, en *La tradición nacional* de Joaquín V. González; sobre todo si releemos ese libro según venimos haciéndolo, como uno de los principales textos en que un nuevo tipo de intelectual –un intelectual de transición entre, digamos, Sarmiento y Lugones– advierte que una posición frente a la cuestión social y frente a la historia como la que se temía en las páginas de *Conflicto y armonías de las razas en América* (1883) ya no resulta funcional a las necesidades integracionistas del nuevo Estado. Allí González oponía a la crisis "descaracterizadora", babélica y cosmopolizante generada por la aplicación del programa del 80, lo que poco después, en 1905, denominaría "una restauración del vínculo disuelto entre el presente y el pasado",[3] según el programa que reseñábamos en el capítulo 2: recuperar como tradición un pasado que está esperando, soterrado, en las ruinas y restos de las culturas del interior, incluidas las que corresponden a las civilizaciones indígenas precolombinas (y en las que lo "bárbaro" se disolverá al deslindarlo del caudillismo y del anti-hispanismo liberal del siglo XIX); un pasado que a la vez tiene el carácter legendario que se necesita para inventar una literatura nacional.

Aunque, por razones familiares, Rojas tenía una relación personal con Carlos Pellegrini –que fue su protector sobre todo entre 1899 y 1904–, por lo menos desde 1905 toma contacto también con

González, que desde ese año y hasta 1909 le facilita el acceso a la enseñanza secundaria y en la Sección Pedagógica de la Universidad Nacional de La Plata.[4] Es interesante advertir al respecto la precisión con que Rojas describiría años después la figura *intermedia* que habría representado el ministro riojano de Roca, entre la política y las letras, entre el siglo XIX y la modernización:

> [...] pero su carrera política no prosperó hasta la más alta magistratura, como tantos lo deseábamos [...]; Concebía la política como una forma activa de la historia y como un resorte democrático al servicio de la cultura. Perpetuaba en la generación del 80, de la que fue su más alta expresión intelectual, el tipo de los patricios anteriores; pero a diferencia de ellos, González no fue militar, ni polemista, ni orador. No obró directamente sobre las multitudes, ni transformó bajo su acción la realidad contemporánea, porque reemplazó aquellos medios por la lenta eficacia del pensamiento puro, haciendo lo que él llamada "política espiritual" mediante las letras, la enseñanza y la ley. Muchas de las funciones que aparecen reunidas en la personalidad de Mitre o de Sarmiento, desaparecen en González, para dejar en separada nitidez los perfiles del educador, del legislador y del escritor, de donde provino su relieve entre los políticos de su tiempo, ajenos al estudio, y entre los simples hombres de letras, ajenos a la acción social, o sea un tipo que se define en la siguiente generación.[5]

Como se ve, en este texto de 1924 Rojas organiza nuevamente su propio lugar en una articulación de la esfera pública donde la *autonomía* de los "hombres de letras" de su "generación" respecto de la práctica de la política se legitima por la función que un Estado ilustrado le reconoce y que promueve: si la política había sido para el gestor de las reformas legislativas de Roca un ejercicio de la cultura por medios casi idénticos a los del arte, el arte ya experto y especializado del escritor de nuevo tipo representaba, bien mirado, el propósito último de la política. En consonancia con esa autoimagen más o menos tácita –que tras la división social moderna del trabajo se hace heredera de la parte de Mitre o de Sarmiento que le toca–, Rojas había imaginado en sus textos –como veremos– que en la Argentina moderna sería el escritor-educador quien desempeñaría naturalmente las funciones que antes de la organización nacional habían estado en manos del líder ilustrado.

La doctrina de González es retomada por Rojas en una fórmula que *Blasón de Plata* repite casi como consigna: la constitu-

ción de la nacionalidad reside –residió siempre– en la tierra y el ideal, dejando de lado hasta donde le es posible cualquier principio racial de exclusión; en ese punto la ficción de Rojas es directamente funcional a la crisis de 1910, incluso cuando se morigera por la reintroducción de una jerarquía social integradora pero encabezada por el hidalgo criollo blanco: "blanco, *pero* hijo de la tierra como ellos [los indios]".[6] Para decirlo en otros términos, la ficción de Rojas responde a la pregunta de Sarmiento (citada como epígrafe del libro: "¿Argentinos? Desde cuándo y hasta dónde; bueno es darse cuenta de ello") en términos de un particular programa de integración: el autor de *La restauración nacionalista* (1909) ha sabido advertir que el nacionalismo étnico ("las alarmas patrióticas que solemos sentir en presencia de las nuevas mestizaciones")[7] agiganta el dilema al que se enfrenta el Estado oligárquico en lugar de resolverlo, de modo que en su reemplazo Rojas elabora y pretende justificar en términos históricos un nacionalismo territorial e imaginario: "La libertad hispanoamericana y la constitución de nuestras nacionalidades no fue cuestión de razas (...). Fincó en la tierra y el ideal indianos".[8] Ahora bien: Rojas yuxtapone a esa insistencia una distinción distributiva que, junto con su consecuencia pragmática respecto de la situación presente, se infiere sin demasiado esfuerzo de su discurso: una vez que se ha consubstanciado con el espíritu de la tierra, es la minoría de blancos letrados la que identifica el ideal, conduce y atrae; las masas de indios americanos, por su parte, son atraídas y se dejan conducir.

En efecto, el ideal, como pretende para sí el propio discurso de Rojas mientras lo dice, opera sobre la tierra una vez que, engendrado por ésta, ha sido identificado y enarbolado por los líderes civilizadores o revolucionarios. En este sentido, Rojas repite y celebra una lógica que forma parte del espiritualismo del momento: las leyendas, creencias supersticiosas y "patrañas" de indios y conquistadores fueron "objetivaciones quiméricas de la esperanza" que "generaron la acción", como lo demuestran numerosos episodios narrados o reseñados en el libro.[9] Luego, es necesario restaurar esa mitologización –el "mito heráldico" del Plata sería su síntesis o paradigma– para recuperar esa lógica causal que va del ideal, el mito o la quimera (cuanto más ficcional, cuanto más heroico, más

eficaz) a la realización histórica concreta de hazañas colectivas, como la de 1810. De igual modo, para educar a los nuevos sujetos del presente, Rojas había propuesto en *La restauración nacionalista* dejar atrás "la vieja historia dinástica" para dar paso a la "integración del contenido de la Historia" que "no es ni puede ser una ciencia" ya que no dispone de "hechos" sino de "una reconstrucción que es siempre imaginativa";[10] criticando la historia como asignatura escolar, la había contrastado con "la historia de Barba Azul y de Reyes y gestas fabulosas" que el niño, vuelto a su casa de la escuela, pedía a su abuela, y con las novelas que los adolescentes leían de modo furtivo "en la propia clase de historia".[11] Y para llevar a cabo esa restauración hacen falta no sólo líderes criollos sino, además y junto a estos, quiere Rojas, intelectuales criollos.

De este modo, y retomando en esto el programa de González, Rojas organiza una concepción funcional de la literatura como ficción explicativa y orientadora de la conducta social, y por lo tanto como el género discursivo más apropiado para alcanzar objetivos políticos: no interesa recuperar la verdad del pasado según una concepción de la historia que pertenece a la lógica confrontativa o atemorizada de las elites de la centuria que termina, sino restaurar ficciones del tipo de las que han sido capaces de engendrar una descomunal acción civilizatoria.[12] Rojas declara que esa es además la cualidad de su obra: el libro, –es decir, esa voluntaria operación discursiva e imaginaria– es *un performativo* que, al ser proferido, "documenta y blasona" el abolengo argentino.[13]

El tópico de la tierra, es razonado por Rojas en un doble aspecto. Por una parte, es el motivo o estímulo principal de la emancipación. En tal sentido, la tierra aparece casi siempre como sustrato "genésico" y telúrico que engendra una identificación o apego espiritual en el "alma" de sus habitantes, pero también como fundamento de la fusión emancipatoria capaz de suprimir las confrontaciones (la de 1810 y sobre todo la de 1910), y se traduce además en términos de propiedad, en lo que parece una anticipación de la retórica del nacionalismo económico bajo la consigna "¡Todo ha de ser argentino sobre la tierra argentina!".[14] De este

modo, el indianismo se defiende por el argumento según el cual la Revolución de Mayo es el segundo avatar del espíritu de rebelión libertaria que en un primer momento había animado a las colectividades indígenas conquistadas, como consecuencia necesaria de su identificación espiritual, emocional o vital con la tierra. Si los conquistadores se asimilaron hasta el punto de liderar la emancipación, los recién llegados, los inmigrantes –viene a tranquilizarnos Rojas– habrán de argentinizarse tarde o temprano. Los temores presentes por el "exotismo" se reducen, así, a una falta de perspectiva.

Por otra parte, la tierra es el único fundamento de la colectividad en cuanto tal, ya que América es desde siempre tierra de inmigración. Así, el propósito principal de *Blasón de plata* es naturalizar el mito del "crisol de razas". La palabra "crisol" aparece una sola vez en todo el texto; pero promediando el libro, cuando Rojas ha acumulado pruebas suficientes para esa naturalización (de modo que el lector ya no se encuentre prevenido contra una eventual reivindicación del inmigrante presente) "inmigrantes", "migrantes" y "migraciones" saturan el diccionario del relato.

Las *pruebas* o argumentos se organizan como interpretación de hechos, anécdotas, relatos o teorías tomados de documentos en fuentes casi siempre mencionadas (crónicas, relaciones, tratados, libros de viajes, historiografía). Al respecto, el discurso de Rojas alterna o mezcla varias estrategias: la sinopsis de una teoría científica (por ejemplo la de Ameghino); la reescritura de un relato ajeno (por ejemplo, de una crónica); la reseña más o menos explícita y paulatinamente ficcionalizada de un relato, como el de la rebelión del cacique Oberá que aparece en el capítulo XXVII; la casi mera ficción, como en el elogio del español conquistador, "héroe y poeta, santo y hagiógrafo, todo en uno". [15]

Mediante esos procedimientos, Rojas sostiene que restaurar el blasón de plata, es decir el nombre de la patria, es ser fieles a la conciencia histórica y a la conciencia territorial, pues ese nombre aglutina la historia y los límites territoriales del Virreinato. Luego, esa fidelidad producirá de modo pacífico la restauración de la "Confederación del Plata". Y cuando se reestablece etnográfica y filológicamente el pasado americano, quedan restaurados nues-

tros orígenes precolombinos: el indio pertenece a la estirpe y es nuestro antepasado. Rojas insiste en recordar al respecto que los conquistadores españoles buscaron desde el principio, de modo más o menos legendario o ficcional, un origen hebreo (judeo-europeo) para los indios que encontraron aquí, es decir que desde el comienzo no los vieron como *otros*, sino que su predisposición a integrarse forzó argumentos imaginarios capaces de lograrlo. Esa hipotética ficción voluntarista fue, según Rojas, confirmada por la ciencia positiva (y aquí *Blasón de Plata* bordea la misma banalidad con que Arlt bromeará más tarde): no había unidad étnica en la América precolombina, que fue un continente de inmigración. Fuimos inmigrantes desde siempre, antes de Colón, lo que explica la notoria hospitalidad indiana. Los aborígenes estaban esperando la inmigración de los blancos, como lo atestiguan los hechos y los vaticinios indios acerca de barbados que llegarían por el mar. En este punto la "progresión retrogresiva" de Rojas se abisma, cuando recuerda el mito de Tupí y Guaraní, la pareja originaria de antepasados transoceánicos de las tribus del Plata: como los conquistadores españoles del Renacimiento, como los trabajadores europeos que estaban llegando desde las últimas décadas del siglo XIX, los indios argentinos, propone Rojas, también descienden de los barcos.[16] Más adelante, el texto insiste sobre el tópico con una demostración literaria del indianismo, por analogía entre una promesa india de hospitalidad ("A los que quisieran venir a vivir con nosotros les daremos la tierra") y el preámbulo de la Constitución de 1853: sin saberlo, estábamos citando menos una convicción programática de la generación romántica que una "razón" indígena datada en 1644.[17] Eso hizo a la postre, propone el texto, que los migrantes-conquistadores españoles se acriollaran, sumándose al crisol, refundido con ellos hasta contagiarse del espíritu emancipador de la tierra y la estirpe indianas. Es por eso que somos "Eurindia", síntesis que pretende dejar atrás la antinomia sarmientina, y reemplazar los desvíos del antiindianismo y del antihispanismo por un "equilibrio de todas las fuerzas progenitoras, dentro de la emoción territorial";[18] ahora, en 1910, razona Rojas, estaríamos frente un tercer avatar de la estirpe, ante el que debería restaurarse la hospitalidad connatural de la misma. La

conducta a seguir ante la cuestión inmigratoria no es una interrogación en el vacío: ya los Incas se resignaran a la conquista, justificándola con vaticinios y oráculos.

El libro pretende demostrar con cifras la desproporción entre los escasos españoles y los muchos indios integrados a las ciudades o a las muchedumbres rurales que habitaban la América española. Contra lo que supone el lugar común, para Rojas habría sucedido no que el invasor *exotizó* al indio sino, por el contrario, que el indio indianizó al invasor: "fusión" de razas (mestizaje por ausencia, en los españoles, de prejuicios raciales para el amor), costumbres, etc. Hasta las ciudades eran mestizas (muchas fundadas sobre un enclave indio anterior), tal que propiciaban el mestizaje más o menos furtivo.

Por supuesto, el argumento *intrahistórico* –la inversión armonizadora de los papeles del dominador y del dominado; el reemplazo del exterminio por una idea de asimilación– podrá resultar más o menos repugnante a nuestros propios ojos;[19] pero para medir su interés histórico conviene observarlo como uno de los malabarismos a que era capaz de llegar la nueva imaginación letrada en función de ofrecerse como herramienta retórica para mantener la hegemonía y a la vez corregirla; sospecharle ineficacia a la operación por su apariencia inverosímil y por su falsedad histórica sería ignorar su prolongada utilización posterior para legitimar versiones controladas de la mezcla por parte de la varia y proteica imaginación nacionalista.

Así, para Rojas la emancipación fue consecuencia de ese "mestizaje": el patriotismo indiano, generado por la relación con la tierra y por tanto elemental, contagió a los criollos que, pertrechados de las ideas francesas, dirigieron la rebelión. Para Rojas, "fatalidad geográfica" e "ideas" se combinan en nuestro pasado para resolver los (falsos) dilemas del presente.[20] La figura de ese líder de la revuelta es la del hidalgo pobre, criollo primogénito enviado a doctorarse a Córdoba o Salamanca, al que se suman sus hermanos menores, estancieros más o menos caudillescos, encabezando como "conductores del pueblo" la jerarquía social de la revolución.[21] Tras y bajo ellos, "la muchedumbre de los nativos", es decir los gauchos, los mulatos, los esclavos, los indios, los cholos.[22] De tal

modo, la tradición inventada resuelve narrativamente el conflicto planteado en 1910 por la inmigración. El texto condensa esa ficción en el relato de la proclamación de la igualdad argentina en las ruinas de Tiahuanaco por Castelli, ante una "rumorosa muchedumbre de argentinos", es decir de indios y gauchos. El relato de Rojas procura mostrar cómo en ese itinerario de ascenso que recorre el representante de la Junta de Buenos Aires hasta la frontera Norte del Virreinato se produce una paulatina consubstanciación del ideal con la tierra; pero a la vez, es decisivo el hecho de que Rojas señale expresamente la teatralidad o la ritualidad intencional del episodio:

> La proclamación de la igualdad argentina en las ruinas de Tiahuanaco, es el acto más lleno de teatral indianismo que haya consignado la historia de nuestra emancipación. (...) Castelli, vanidoso y sensual, debió sentir como ninguno la gloria de *aquella escena que él mismo fraguara*.[23]

Es decir que el momento culminante en que se anuda el sentido de los hechos en la palabra performativa del líder revolucionario (Castelli "iba a bautizar" de "argentinos" a esa muchedumbre) demanda una operación de ingeniería simbólica por parte del Estado. Ahora bien, en relación con el agente de esa operación, interesa sobre todo señalar que el "yo", el "nosotros" y la segunda persona del plural ("leed", "venid") en que Rojas se ubica cuando escenifica su propia subjetividad enunciativa, se corresponde retóricamente con ese personaje dirigente, conductor y convocante. El libro se abre y se cierra con una retórica de convocación y expulsión: vocativos inclusivos al principio, y una sucesión de exclusiones y convocaciones al final. Porque, a su manera, Rojas quiere ser Castelli arengando a las masas indianas:

> Argentinos: –hermanos míos en el misterio maternal de la patria– leed este libro (...). "Americanos: –hermanos nuestros por el pasado, por el idioma, por el ideal– leed también este libro (...). Españoles: –hermanos nuestros en el común orgullo de la hazaña ancestral– leed también este libro (...). Extranjeros:...".
>
> [...]
>
> Alzad divisas rojas en Europa, [...]. Alzadlas allí, obreros [...]. "Venid, pues hacia la columna de los hombres de Mayo [...] venid, hombres de todas las razas oprimidas y de todos los credos democráticos...".[24]

Así, con la garantía de esa indianidad recuperada por una tradición narrada en términos de *solución* de las antinomias históricas, Rojas cree haber demostrado que después de 1492 seguimos siendo tan indios, y después de 1810 tan españoles, como antes, pasando a ser argentinos; ese razonamiento ubica la "constitución espiritual del pueblo argentino" fuera del orden "histórico" (cambios institucionales, conflictos políticos, etc.), y garantiza que los capitales ingleses o los inmigrantes italianos serán absorbidos "por la tierra indiana", según la comprobada dinámica "intrahistórica" de la tierra y las ideas. Por tanto, se pude reivindicar una "continuidad" con el pasado y en el espacio poblacional presente de la patria precisamente en la medida en que sigamos mestizándonos de ese modo orientado cada vez que se presente la ocasión.

Eso permite a Rojas afirmar, por tanto, algunos tópicos que habrían de gozar de una prolongada fortuna en la recurrencia retórica de los nacionalismos del siglo XX en la Argentina: no se trata de convertirnos en una "factoría", ni de permitir que la bandera celeste y blanca sea reemplazada por el "trapo rojo" de los socialistas, sino de garantizar las asimilaciones, dirigiéndolas, también mediante la educación; porque está demostrado por los indios y los gauchos que las muchedumbres se dejan conducir hacia la civilización; y porque este nuevo período de inmigraciones es "susceptible de direcciones espirituales". Como decíamos, Rojas imagina un argumento según el cual, en el orden práctico y material –es decir, en el orden de la dominación– las elites dirigentes no tienen, si miran al pasado con los ojos del historiador cultural, a qué temerle: como el indio pretérito, el otro masivo del presente habrá desaparecido en un futuro asegurado.

De este modo, mientras se presenta como "obra espontánea" de "pura emoción", *Blasón de Plata* es una operación combinada de erudiciones (historiográfica, filológica, científica), argumentaciones y ficcionalización, que tiene por lo menos dos propósitos mutuamente funcionales: intervenir en el debate público en el que se juega, hacia el Centenario, el futuro del Estado oligárquico-liberal en crisis, y demostrar mediante esa intervención que la figura del literato en vías de profesionalización es imprescindible

para resolver ese y los otros debates en que, en torno de las políticas del Estado, se discute la estabilidad de un tipo de hegemonía amenazada.[25] En relación con este segundo propósito, el episodio protagonizado por Castelli resulta central y puede leerse como lugar de condensación de una tesis que, en el resto del libro, se organiza menos en lo dicho o argumentado que en el contenido de la enunciación, algo así como la pregunta retórica que el *discurso* de *Blasón de Plata* propone: quién mejor que el ensayista filólogo especializado (ya no mero diletante o político puesto a escritor), publicado por una repartición estatal o, luego, por el mercado editorial en tirada masiva y ya no por los excedentes de una renta de la que –a diferencia de sus predecesores– no goza, para soplar a oídos del soberano en apuros las letras supremas y confiables de la patria. El nuevo hidalgo pobre, criollo e instruido, que hereda imaginariamente la tarea civilizatoria de los héroes de la independencia.

Respecto de esa relación mutuamente funcional entre letrados y Estado, es interesante observar cómo, doce años después, Rojas la expone de modo aún más franco en el prólogo de *Eurindia*. Allí no se trata ya de la biografía del prócer predecesor como implícita autoatribución de un destino histórico, sino lisa y llanamente del relato autobiográfico. Ese prólogo, fechado en 1922, comenzaba así:

> Navegaba yo un día sobre el Atlántico, desde las costas de Europa, retornando a las costas de mi país. Acabábamos de franquear las islas africanas, cuyas enormes rocas negras se perfilaban a contraluz en el oro radiante del ocaso, e íbamos hacia las islas brasileñas, que tienen, como las otras, la huella plutónica de los cataclismos. Mientras el barco avanzaba, la noche fue velando poco a poco el dilatado horizonte. Sólo se oyó, por fin, en las sombras, el ritmo de la hélice y la palpitación del mar.
>
> Mecido por la nave, entre el océano sin formas y el cielo sin astros, comencé a soñar que nos deslizábamos sobre el barro de la Atlántida anegada, cuyos restos eran aquellas islas que levantaban sus grutas de iniciación sobre ambas riberas del mar, entre Europa y las Indias. Por esa ruta habían pasado los colonizadores que desde hace cuatrocientos años navegaban de oriente a occidente, para fundar otra civilización. Los éxodos continuaban, y ahora los peregrinos eran esos parias ilusos que en el puente cantaban al anochecer las canciones de su tierra, de que sus hijos harían otro canto para una patria futura...

De pronto, apareció en mi mente esta nueva palabra: EURINDIA, que empezó a repetirse con absurda insistencia.

No sé si esta palabra llegó a mis oídos en la voz del mar, o si la hallé en el viento de la noche que soplaba en las jarcias, o si subió de los propios abismos subconscientes del alma.

Tampoco necesito saberlo, ahora.

Tanto he pensado desde entonces en ella, que puedo explicar su caprichosa morfología, desentrañar su significado, y formar a propósito de ella este libro de meditaciones.

Eurindia es el nombre de un mito creado por Europa y las Indias, pero que ya no es de las Indias ni de Europa, aunque está hecho de las dos.[26]

Es, entonces, en "la mente" o en el "alma" del escritor moderno –que tanto se ha mostrado como experto pero que revela aquí haber llegado a serlo por artista inspirado–, en una completa situación de aislamiento "entre el océano sin formas y el cielo sin astros", en un punto intermedio del viaje entre Europa y América, cuando se produce el descubrimiento "del nombre del mito", que es el nombre de la raza y de la cultura. El escritor es el que, en el lugar preciso, descubre y nombra, y está llamado entonces a "contribuir al deseado advenimiento" de "este nuevo misterio etnográfico". La revelación se produce además en un punto de observación privilegiado, porque Rojas viaja en un barco cuyo puente va cargado de inmigrantes tan "ilusos" como los conquistadores españoles de hace siglos, de modo que esa presencia histórica exótica puede ser asimilada, integrada sin conflictos en el vaticinio que el "yo" es capaz de proferir una vez que ha *sabido*. El hallazgo léxico-espiritual que narra Rojas queda cronológicamente ubicado, si atendemos al momento en que aparece el término "Eurindia" en sus textos, durante su regreso de Europa en 1908, tras la misión oficial que diera luego como resultado el informe educativo de *La restauración nacionalista*. El dato no es irrelevante, pues Rojas ha imaginado y escrito este relato regido por la experiencia excepcional de la primera persona mucho después de haber *descubierto* y comenzado a usar ese nombre de la "deidad guiadora": después de haber estrenado la primera cátedra universitaria de Literatura Argentina, después de haber publicado sucesivos tomos de su ambicioso "Ensayo filológico sobre la evolución de la cultura en el Plata" con el título de *Historia de la literatura ar-*

gentina (que además le valió el Primer Premio Nacional de Letras). Es decir, cuando sabe o imagina junto a sus lectores que *su* nombre propio ya no necesita validar credenciales de escritor consagrado no sólo por sus pares o de educador público reconocido por el Estado tanto en lo simbólico como en lo económico. Al respecto, resulta decisivo que Rojas, que en 1903 había iniciado su carrera literaria como poeta (con *La victoria del hombre*), se ocupe de manera recurrente de recordar a sus lectores –tanto en lo dicho como en la figuración de su escritura– que su autoridad procede y le ha sido reconocida a partir de aquella condición de artista.[27]

Si en Buenos Aires, durante los dos primeros decenios del siglo, algunos de los escritores que desempeñan papeles principales de la discusión cultural desean, demandan e imaginan en sus ficciones una justificación social de la figura y de la profesión del nuevo hombre de letras en términos de la funcionalidad que esa figura representa específicamente para el Estado, en *Blasón de plata* Rojas se atribuye, a sí mismo y a su libro, esa función, de modo muy directo:

> Este nuevo período de inmigración, siendo pacífico, se diferencia también del otro de la conquista, en que será susceptible de direcciones espirituales. *Los que nos mantenemos fieles a la tradición* sin cristalizarnos en ella, *podremos imponer el cauce* a las nuevas corrientes espirituales y humanas. Para ello era necesario (...) restaurar el Blasón de Plata (...). He aquí el esfuerzo de emoción patriótica y de idealismo humano que representa este libro".[28]

En el contexto de esa mutación en la historia de los escritores, entonces, y no sólo en relación con las temáticas del nacionalismo cultural, se explican las operaciones y los efectos buscados por textos que, como *Blasón de plata*, advierten por ejemplo que la identidad de los inmigrantes italianos puede ser en 1910 tan *soluble* como lo fuera después de la conquista la de los indios precolombinos, pero esta vez más bien en virtud de los escritores que educan y de la imaginación desplegada en sus libros, antes que como efecto de las armas o del estado de sitio dispuesto por un Estado a cuyo amparo logrará escribir Rojas.[29]

Así, en una carrera muy diferente a la de Lugones pero construida también mediante una alianza con las políticas del Estado,

Ricardo Rojas pasó de la poesía juvenil a la planificación educativa según las nuevas humanidades (*La restauración nacionalista*), y de ahí a la cátedra y la investigación en la Universidad pública, para escribir –para inventar, como se ha dicho– el primer gran relato moderno de la "literatura argentina";[30] el poeta dio lugar al experto, y éste al crítico que no abandonó nunca del todo el sesgo fuertemente literario de su escritura –que seguiría despuntado en piezas teatrales, ensayos y biografías– y quiso imaginarse como el reemplazo moderno del prócer mítico: el escritor-educador como inventor del pueblo por el recurso a la literatura.

Notas

1 Arlt, Roberto, "El idioma de los argentinos", de *Aguafuertes* porteñas, *en Obra completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé Editor, 1981, tomo II, pp. 153-155. Publicada por primera vez en Buenos Aires, diario *El Mundo*, 17 de enero de 1930.

2 Rojas, Ricardo (1910), *Blasón de Plata*, Buenos Aires, "Biblioteca de La Nación". Citamos aquí por la edición de Hyspamérica, Madrid, 1986, "Biblioteca de Nuestro Siglo".

3 González, Joaquín V., *Eduación y gobierno (Discursos del Ministro de Justicia y de Instrucción Pública y exministro del Interior, 1902-1905*, Buenos Aires, Imprenta Didot, 1905, citado en Svampa, Maristella, *El dilema argentino. Civilización o barbarie*, op. cit., p. 92.

4 Castillo, Horacio. *Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1999. Para esta y otras cuestiones biográficas véase también Payá y Cárdenas, *El primer nacionalismo argentino,* op. cit.

5 Rojas, R., "Elogio de Joaquín V. González" (1924), en González, J. V., *Obras completas*, op. cit., vol. XXV, p. 257.

6 Rojas, R., *Blasón de Plata,* op. cit., p. 147, cursiva nuestra.

7 Ibid., p. 131.

8 Ibid., p. 133. Rojas ya había ensayado esa fórmula en *La restauración nacionalista*: "la Nación se funda, más que en la raza, en la comunidad de tradición, lengua y destino sobre un territorio común" (Rojas, R., *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1909, p. 468).

9 Rojas, R., *Blasón de Plata*, op. cit., pp. 17; 22-23 especialmente; y 35, 38, 96.

10 Ibid., pp. 24 y 27.

11 Ibid., p. 49.

12 Respecto de la relación de estas insistencias de Rojas con la idea de "tradición" de González, propuesta como una versión épica del pasado superadora de los cortes históricos y de las antinomias políticas, véase también el capítulo "XXXIV, La tradición colectiva" en *Eurindia* , donde se cita explícitamente *La tradición nacional* para ilustrar esa noción (Rojas, Ricardo, *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, Losada, 1951, pp. 106-108).

13 Rojas, R., *Blasón de Plata,* op. cit., pp. 11-12.

14 Ibid., p. 162.

15 Ibid., cap XVI, p. 94 y sigs.

16 Ibid., p. 75-76.

17 Ibid., p. 149.

18 Ibid., p. 104.

19 Rojas toma la noción de "intrahistoria", como señalaran Payá y Cárdenas, de Miguel de Unamuno. Tras haber mantenido correspondencia con el escritor español desde hacía un tiempo, Rojas lograría conocer a Unamuno, uno de los principales propósitos de su viaje a Europa, a fines de abril de 1908 (Castillo, H.,

Ricardo Rojas, op. cit., p. 145). En su *Historia de la literatura argentina* Rojas retoma, entre los fundamentos destacados de su trabajo, la distinción entre "historia externa" e "historia externa", historia acontecimental o visible e historia cultural.

20 Rojas, R., *Blasón de Plata,* op. cit., p. 134.

21 Ibid., p. 132.

22 Ibid., p. 131.

23 Ibid., p. 145-147, cursiva nuestra.

24 Ibid., p. 11-12, y 169-170.

25 No es casual, sin embargo, que Rojas adjudique a una tercera persona no identificada una sugerencia respecto del género del libro, que apunta a reforzar su registro nacionalista a la vez que su jerarquía estética y el carácter de escritor-artista de su autor: "Obra espontánea como forma libre y como pensamiento, sin clasificación científica ni género literario –bien que alguien la ha clasificado como una ´epopeya´–, siéntola mía porque no seguí al trazarla modelos europeos" (*Blasón de Plata,* op. cit., p. 13).

26 Rojas, R., *Eurindia,* op. cit., pp. 11-12.

27 En los varios lugares de su *Historia de la literatura argentina* en que se refiere a sí mismo, Rojas hace alusiones a "mi experiencia en la vida literaria" como a una de las principales fuentes o inspiraciones de su labor historiográfica, la que además suele calificar como "estética"; o se incluye en una primera persona del plural compuesta por "artistas, poetas y pensadores".

28 Rojas, R., *Blasón de Plata,* op. cit., p. 165, cursivas nuestras.

29 Es interesante destacar que la investigación que daría lugar a *La restauración nacionalista* parece haber sido en principio, más que estrictamente un encargo, el pretexto de Rojas para conseguir la larga licencia laboral que le permitiría realizar su *viaje de artista* a Europa. Evidentemente, tras su regreso Rojas no sólo mantuvo sus cargos docentes sino que además quiso combinar las dos cosas, porque rescató el informe, que a su pedido se editó por la imprenta de la Penitenciaría Nacional (Castillo, H., *Ricardo Rojas*, op. cit., p. 162).

30 Entre las investigaciones más o menos recientes sobre Rojas como historiador de la literatura argentina, pueden verse entre otros los trabajos de Oscar Blanco, Miguel Vitagliano y Laura Estrin compilados por Nicolás Rosa. Estrin advierte, entre otros aspectos que articula, la contigüidad que tienen en la concepción historiográfica de Rojas las nociones de crítica como "amor al arte", "documento-monumento" e "ideal estatal-nacionalista" (Estrin, Laura, "Entre la historia y la literatura, una extensión. La Historia de la literatura argentina de Ricardo Rojas", en Rosa, Nicolás, *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina,* Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999, pp. 75-114).

5. Un sueño de Payró: los triunfos del escritor *fracasado*

...los desheredados de la fortuna, al par
que multimillonarios del cerebro
Roberto Payró[1]

Estamos en efecto en un mundo económico al revés:
el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo
en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo),
y al contrario (por lo menos a largo plazo).
Pierre Bourdieu[2]

Cierta sospechosa transparencia de la carrera y de la obra de Roberto J. Payró parece estar entre las principales razones que lo han convertido en uno de los nombres más citados cuando se trata de hacer la historia del proceso de modernización de la literatura y del escritor en la Argentina. Decir que Payró lidera o protagoniza el reclamo de sus pares durante una etapa decisiva del curso de ese proceso no es proponer una inferencia crítica ni una tesis que demande argumentos de alguna complejidad interpretativa. Es hacer, apenas, una sinopsis de la actividad, de los escritos y los dichos de Payró que, con razón, la historia literaria ha puesto en el centro del proceso de autonomización institucional y económica de la cultura escrita, es decir en el mapa de las nuevas relaciones entre literatura y diversos estratos de los mercados culturales emergentes. En cambio, a primera vista por lo menos, no sería nada transparente proponer que algunas de sus intervenciones darían razón a la hipótesis histórica de este libro; intervenciones en las que podría advertirse con suficiente claridad que también Payró, a su manera, habría creído no sólo legítima sino incluso deseable alguna forma de concordancia mutuamente beneficiosa entre nuevo Estado y nuevas letras.

En la relación de Payró con el ascenso de las letras argentinas modernas revistió particular importancia el conjunto de acti-

vidades que el escritor llevó a cabo durante el último año de su permanencia en el país, antes de trasladarse a Europa a principios de octubre de 1907 para permanecer allí hasta 1919.[3] Además de la publicación de *El casamiento de Laucha* en 1906 –inicio de una serie en la que podríamos incluir *Pago Chico* (1908) y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1909)– pertenece al período un conjunto de episodios en el que puede identificarse, por un lado, buena parte de las razones que hacen de Payró un agente decisivo para la diferenciación social de las prácticas literarias; y por otro lado, algunos de los rasgos distintivos y de las operaciones constitutivas de ese proceso.

Entre agosto y diciembre de 1906 Payró publicó en *La Nación* la serie de sus "Crónicas del día" –casi todas recopiladas tres años más tarde en el volumen *Crónicas* (1909)–. Allí están algunos de los más importantes textos de Payró relativos, por una parte, a la situación del teatro nacional y de su público, y por otra a la profesión del escritor, sus condiciones laborales y la necesidad de su agremiación, entre otros tópicos. Como se sabe, algunos de esos artículos se encadenaron como una campaña que dio lugar a la creación de la primera Sociedad de Escritores, de la que el mismo Payró fuera electo presidente provisional. Inmediatamente, ya en 1907, Payró fue, de un modo u otro, protagonista de tres *estrenos*: primero, presentó en público su flamante Sociedad de Escritores, durante una velada en el teatro Odeón, con un discurso suyo y una conferencia del oportuno Leopoldo Lugones;[4] en segundo lugar, dio el título de una de sus obras para nombre de la revista literaria que más persistente voluntad demostraría en la creación de un *ambiente literario* (*Nosotros*, en efecto, toma su nombre del título de una novela inconclusa de Payró, de la que publica el primer capítulo durante las tres primeras entregas).[5] Finalmente, el 22 de junio de 1907 Payró estrena también en el Odeón su drama *El triunfo de los otros*, que *La Nación* había publicado en folletín entre el 13 y el 23 de enero.[6]

Esta mirada sobre la cronología autoriza la hipótesis, anotada por David Viñas de modo formulario, de que *El triunfo de los otros* condensa o escenifica la culminación de uno de los principales núcleos de la carrera de Payró.[7] Aquí nos referimos específica-

mente al hecho de que mientras milita por la profesionalización del escritor, el discurso de Payró ficcionaliza –además de las intenciones y acciones programáticas o declaradas– numerosos tópicos del discurso de los intelectuales de entre siglos acerca de sí mismos y de su relación con la sociedad y con el Estado en vías de modernización, a la vez que mediante esas imágenes de escritor pone en escena y procura resolver imaginariamente los conflictos que definen esa relación.[8]

El triunfo de los otros escenifica el ocaso de Julián Gómez, una *joven promesa* que para subsistir ha entregado el talento de su pluma a la firma de los otros: alguna vez a la prensa, y en el momento en que se desarrolla el drama a un político en ascenso, Bermúdez, y a un dramaturgo bohemio e inescrupuloso, Cienfuegos. El triunfo que éstos alcanzan sobre el final de la pieza, merced a un "discurso-programa" el uno y a un drama el otro, enteramente escritos por Julián, coincide con el irreversible agotamiento cerebral del escritor; en manos de Inés, su abnegada compañera, ha quedado el manuscrito de *Anónimo*, el drama genial e inspirado con que Julián esperaba alcanzar la consagración pública que le ha sido negada.

Lo primero que salta a la vista cuando se analiza la pieza como hecho teatral es la contradicción entre los tópicos sobre los que la obra insiste con nitidez pedagógica –la denuncia del fracaso del escritor, vampirizado por el periodismo, por la política y por el teatro como negocios ajenos– y el contexto de enunciación: respecto de la actividad teatral, Payró viene no sólo de protagonizar en 1905 un éxito resonante de taquilla con *Marco Severi*, sino que además colabora desde 1906 como director artístico, traductor y adaptador para la compañía Podestá Sciotti;[9] respecto del periodismo, hace más de tres lustros que Payró ingresó a *La Nación*, donde ya es una firma destacada, de modo que –sin subestimar sus simpatías mitristas– puede decirse que ha dejado atrás el riesgo de verse entregado a la prensa facciosa al servicio de la política de partidos; por otra parte, cuando se estrena *El triunfo de los otros* su autor es una figura de cierta notoriedad también como flamante presidente del joven gremio de sus pares.[10]

Esa contradicción puede inscribirse en la tensión que según Sarlo define toda la obra de Payró, entre la literatura como espacio hospitalario para la libertad creadora y el periodismo como "vía crucis" que convierte literatos en ganapanes. Pero la contradicción puede pensarse también como estrategia de autovictimización de algunos no tan débiles y emergentes literatos: es precisamente Payró, el escritor más claramente identificado con la doctrina de la profesionalización, reporter de firma en el principal y más moderno diario del país, con varios libros editados y tres puestas teatrales crecientemente exitosas anteriores a ésta, quien se ocupa de *dramatizar* la situación social de sus pares y la suya propia. Así, se puede conjeturar que Payró está agregando aquí una estrategia destinada a estabilizar un proceso de profesionalización del escritor cuyo carácter incipiente conduce a representarlo con menos solidez de la que ya iba ganando en algunos casos. No parece seguro que, en términos sociológicos y económicos, Julián, el malogrado escritor protagonista de la pieza, siga siendo la subjetividad más representativa de los escritores porteños del momento, pero puede seguir siéndolo en términos imaginarios, lo que constituye un punto de apoyo para las representaciones que de sí mismos entregan los escritores a su público, a las instancias del poder y a sus propios pares. O, dicho de otro modo, el tópico del genio incomprendido y malogrado habita también el imaginario del público teatral porteño y de los lectores de *La Nación* o de los semanarios ilustrados, y por tanto ese tópico puede ser subrayado en la ficción o en la escena con el propósito de formar opinión a favor, o de reforzarla.[11]

Es posible pensar esa estrategia de autovictimización como persistencia y uso de algo que puede rastrearse en los comienzos de Payró: un núcleo biográfico que, a su vez, Payró ha cultivado en la escritura como su versión de una imagen de escritor entre heroica y sacrificial. En *Alrededor del mundo*, un "juguete cómico" compuesto hacia sus 17 años, Payró lamentaba en verso la condición del periodista:

Entre papeles de diario / escribiendo con premura / pasa la vida más dura / este pobre perdulario. / Siempre subiendo al Calvario / que está perenne a su vista / trata de hacerse alquimista /

trocando en oro su cobre, (señala la cabeza) / mas nunca sale de pobre / el mísero periodista.[12]

En la acotación escénica agregada entre paréntesis, que propone una lectura metafórica de "oro" como un bien de naturaleza intelectual, se organiza con claridad la ambigua relación del escritor moderno con el mercado, esto es, se formula la inversión de la ley de la ganancia material como lógica del campo literario, y por tanto la situación de tensión extrema constitutiva de esta nueva subjetividad: el intelectual dispuesto a responder sólo a los dictámenes de su propio espíritu pero impedido de hacerlo desde que está obligado, para subsistir, a someterse a las demandas del mercado cultural. El texto está citado, supuestamente de memoria, en una carta de diciembre de 1908 enviada por el propio Payró a Alberto Gerchunoff, en la que, mientras va repasando su carrera literaria, Payró anota: "Mi via crucis periodística... comenzó allá por 1883"; "Pronto cobraría por mis trabajos, hasta entonces completamente gratuitos, y con el *cobro* comenzaría mi vía crucis. En efecto, nada ha sido –siempre– más antipático y hasta odioso para mí que el periodismo a sueldo, y sujeto a voluntad ajena".[13] Payró declara esto en un registro confesional, a pedido de un joven escritor que le profesa admiración y lo toma como modelo de profesionalismo. Luego, parece necesario confrontar tales sinceridades con otros escritos de Payró en los que el escritor procura entablar una relación menos confrontativa o más estratégica con el mercado. Pienso, por ejemplo, en un texto fechado pocos días antes de la carta mencionada, también en Barcelona, la "Crónica de estas "Crónicas"" con que Payró precede la recopilación de las mismas. Lo que se dibuja allí, antes que un rechazo, es una transacción con la empresa periodística planteada en términos de propiedad: el diario *La Nación* cobra en especies espirituales –comparte la propiedad de los textos y condiciona la libertad creativa y retórica del escritor– pero proporciona público y autoridad a las obras; entre los polos de esa disyuntiva, la posición de Payró se dramatiza en las oscilaciones:

> Quiero a estas Crónicas, porque en ellas he puesto mucho de mi alma, todo lo que cabía dentro del impersonalismo normal en el diario a que estaban desti-

nadas, y que las honró prohijándolas como prenda propia. Si yo hubiera sido el único responsable de ellas, claro está que se mostrarían más sueltas de cuerpo, más atrevidillas –sin faltar al decoro– y muchísimo más *mías*; pero ya eran harto desenvueltas y personales para la correctísima y selecta compañía en que se presentaban, y para el diario que se hacía responsable de ellas, y como padre, debo agradecer a LA NACION la indulgencia demostrada a las traviesas hijas de mi escaso ingenio (...). Ya sé que esa eficacia no es tanto de mi palabra cuanto de la gran tribuna en que resonó, dándole una autoridad incomparable; pero en mi inmodestia, reobjetaré que, en resumidas cuentas, por mucho que á la tribuna toque, algo ha de quedarme á mí, o aun algos, porque motivos debieron existir para dejarme trepar hasta allí, diariamente, con honra y provecho, y al fin y al cabo, yo fui quien dijo lo que dije.[14]

Si el "padre" es Payró, La Nación "prohija". Así, la reunión y reedición en libro podría leerse como reapropiación por parte del autor de lo que es suyo, si no fuera porque el libro no funciona, de hecho, como instrumento de recuperación de las perdidas libertades creativas o retóricas: "Ni las he retocado siquiera; sólo me he permitido poner aquí y allí alguna nota que me parece del caso", aclara Payró.[15] Con lo cual, además, no resulta injustificada esta otra conjetura: desde Barcelona, Payró intenta compensar las pérdidas simbólicas que ocasiona estar ausente de Buenos Aires, es decir, mantener mediante las reediciones en libro ese lugar destacado que la columna cotidiana en *La Nación* y las puestas de los Podestá le habían permitido alcanzar.[16] Así, la tensión vuelve a presentársenos a través de los modos en que Payró imagina ciertas decisiones *de artista* que, gracias a la renta inesperada, acaba de tomar sobre su vida: el uso de la herencia familiar se procesa primero, en 1908, como oportunidad para el anhelado apartamiento del "Calvario" periodístico –la posibilidad de *retirarse* para desatender a los patrones y dedicarse a la alquimia de trocar en oro el cobre intelectual. Pero a poco de haberse procurado, mediante ese recurso repentino, la ansiada torre de marfil, ésta comienza a procesarse discursivamente como la vía hacia la des-consagración y hacia la improductividad literaria. Escribe Payró en 1913:

...y cuando se habla de letras argentinas, no importa dónde, desde "La Nación" hasta "Nosotros", pasando por todo lo demás, nunca se hace mención ni aun alusión a mis trabajos. Sin duda lo merecen. Y lo digo sin la menor amargura, aunque tenga todavía cierta estimación por varias obritas, como *El nieto*, por

ejemplo...[...]. Todo lo tengo planeado, preparado, semiescrito, pero le confesaré que sólo ahora comienzo a terminar una crisis de desaliento, de "¿para qué?", dura y prolongada que me ha tenido en la incertidumbre y de la que tengo que salir por un gran esfuerzo de voluntad.[17]

Esa tensión que conduce de la falta de reconocimiento a la improductividad había sido ya escenificada en *El triunfo de los otros*, un drama exitosamente representado en el que se proclama que el vampiro-mercado no quiere representarlo, en un diferimiento persistente que condena la subjetividad a la anonimia, hasta apagar el cerebro del artista.[18] Pero el reconocimiento no se demandaba allí sólo al mercado, sino también a la dirigencia estatal.

La tensión, a su vez, puede pensarse como rasgo del nacimiento del escritor moderno en tanto subjetividad diferenciada y socialmente reconocida, sobre todo si se repara en que *El triunfo de los otros* es la variación de Payró sobre un tema recurrente mediante el cual se procesan en la Argentina del 900 imágenes de escritor de comienzos: nos referimos a la ficcionalización de una escena en que el *capocómico* –casi siempre Podestá– rechaza la pieza dramática de un joven inspirado que ha logrado una entrevista con el empresario para proponerle su estreno. De modo autoparódico, una escena de fracaso como ésta inicia el texto de Emilio Becher que analizamos más adelante; otra se incluye en *El mal metafísico* de Manuel Gálvez, y abre la autobiografía del propio Gálvez. El caso del autor de *La maestra normal* es relevante por su semejanza con el de Payró en lo que respecta a la atención constante que mantuvieron sobre los mecanismos tanto ficcionales como de sociabilidad necesarios o disponibles para hacerse literatos. Porque la estrategia de autovictimización que, tras observar la contradicción entre historia representada y contexto de enunciación, leíamos en *El triunfo de los otros*, termina de presentársenos en todo su significado y en su funcionalidad cuando reparamos en ciertos movimientos e iniciativas de Payró, en tanto agente y firma reconocible, en el interior del incipiente campo literario. A la luz de los relatos biográficos, dos episodios que se traman en la relación trans-

versal de Payró con las generaciones, grupos o formaciones sucesivas de escritores parecen especialmente significativos.

Hacia principios de la década del 90, cuando ingresa a *La Nación*, Payró es un joven entre expertos: "Entra a formar parte de la capilla literaria que reúne a Bartolito Mitre, [...], Julián Martel, Fray Mocho, Julio Piquet. [...] compensando así la falta de un medio estimulante".[19] Luego, hacia 1896, es protagonista de las tertulias en el Aues's Keller y otros bodegones donde se reúne con Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Eugenio Díaz Romero, Alberto Ghiraldo, Francisco Grandmontagne, el pintor Martín Malharro, Diego Fernández Espiro, Gabriel Cantilo y Julio Piquet de La Nación, entre otros. Es el momento de irrupción del modernismo, a cuya sociabilidad –más que a cuya estética– se suma Payró decididamente, siendo ya, como anota Sarlo, "un miembro activo del campo intelectual argentino".[20] Hacia los primeros años del siglo cambia una vez más de interlocutores y de rol:

> Se va Rubén a París, Martel hacia el infinito. Otros se dispersan convertidos en honestos burgueses y padres de familia. Pero las tertulias continúan. Ahora es en La Brasileña de la calle Maipú. Al lado de Roberto aparecen Emilio Becher, periodista talentoso, Emilio Ortiz Grognet, [...] Joaquín de Vedia, Mario Bravo, Alberto Gerchunoff".[21]

Payró va convirtiéndose ahora en un ejemplo de escritor profesional para los jóvenes literatos, especialmente para los que se reúnen en torno de la revista *Ideas* de Manuel Gálvez.

En medio de esa carrera de postas en la que Payró, en lugar de entregar su puesto a un relevo, lo cubre él mismo, se dan dos episodios paradigmáticos del tipo de estrategias de esas "sociedades de bombos mutuos" en que se convierten los escritores.[22] Se trata de dos operaciones de Payró destinadas a forcejear una con el mercado, la otra con sus pares. La primera ha sido narrada por Roberto Giusti y por Gálvez: en el número de marzo-abril de 1904 la revista *Ideas* había publicado el drama de Payró *Sobre las ruinas*.[23] Poco después la pieza fue rechazada por Pepe y Pablo Podestá, con el argumento de siempre: era poco teatral. Tras ese desdén, durante el banquete por la celebración del primer aniversario de *Ideas* se hizo circular entre las mesas una encuesta a propó-

sito del drama, por iniciativa de Juan Pablo Echagüe y Antonio Monteavaro. Respondieron todos los presentes: José Ingenieros, David Peña, Osvaldo Saavedra, Carlos Octavio Bunge, Félix Lima, Lorenzo Fernández Duque, Ricardo Rojas, Julián Aguirre, Abel Cháneton, Atilio Chiappori, José Ojeda, Monteavaro, Manuel Gálvez, Alberto Gerchunoff, Emilio Becher, Echagüe, Justo Solsona Jofre, Alfredo Arteaga, Salvador Oria, Ángel Novillo Linares, y el mismo Payró. *Ideas*, claro, publicó los resultados de esa compulsa gastronómica en su número 14, de junio de 1904.[24] Previsiblemente, la mayoría de los encuestados responde que *Sobre las ruinas* es un hito del teatro nacional, y muchos descalifican la ilegítima autoridad de los empresarios de la escena para decidir sobre el repertorio dramático que el público de Buenos Aires pudiera ver en los teatros; todos –aun Rojas, que declara allí mismo no haberla leído– reclaman que sea representada. Tres meses después, Jerónimo Podestá, que al parecer también había rechazado la pieza, la aceptó para su representación en la Comedia (pero hay que decir que Payró, a su vez, accedió a acrecentar la teatralidad de la pieza, es decir, a abreviar algunos interminables parlamentos de sus personajes, siempre tan pletóricos de *ideas*).

El segundo episodio parece la inversión del primero. Las biografías de Payró coinciden en una anécdota: en 1897, en una tertulia en casa de Luis Berisso, Payró leyó ante sus amigos Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Eugenio Díaz Romero y Alberto Ghiraldo su drama *Triunfador*, al parecer precedente directo de *El triunfo de los otros*; tras una discusión acalorada de la que no tenemos los detalles, Payró habría decidido archivar u olvidar la pieza.[25] No obstante, el *triunfador* así fracasado volverá por sus fueros en andas de un éxito posterior: el 13 de octubre de 1904, al cumplirse veintiséis días del estreno de *Sobre las ruinas* y tras representarse ese drama, el mismo elenco cerró la velada con el sainete en un acto *Triunfador*, pieza breve con el mismo tema pero distinto argumento que *El triunfo de los otros*.[26]

La sucesión de una y otra circunstancias resulta paradigmática porque muestra cierta firmeza voluntarista para obtener lo que se busca a través de una relación ambigua con las dos reglas antagónicas de consagración: la aprobación de los pares se des-

pliega (o por lo menos *se narra* a posteriori) como instrumento de presión sobre el mercado, pero también, cuando hace falta, el éxito de taquilla logrado tras esa puja puede usarse para revertir otro dictamen de los hermanos en las letras si ha sido adverso.

Por eso, el hecho de que los pactos y las transacciones que Payró lleva a cabo en procura de hacerse un nombre lo sean principalmente con el mercado teatral y periodístico, no debe conducirnos a subestimar un núcleo llamativo de *El triunfo de los otros*, que señala algo más acerca de la conflictividad de tales alianzas. Pues en la pieza, la vía para sortear la relación siempre desigual con los vampiros del periódico o de los teatros no son las transacciones con esos amos del mercado, sino un pacto con el Estado. Si bien es cierto que la imposibilidad de cerrar ese pacto acentúa el carácter denuncialista de la representación, no lo es menos que se lo presente como la situación ideal, deseada y reclamada para las relaciones entre literatura y poder. Payró expone esa situación en forma de tesis, en la escena I del Acto III, cuando Inés lee el comienzo del artículo que Julián está escribiendo para *La Verdad*:

> La acción, que aparentemente prima sobre el pensamiento en la materialidad de la vida, no puede ejercerse si el pensamiento no la impulsa.[27]

Pero en términos de prácticas materiales y de sujetos, la clase de autonomía que Payró imagina aquí para las letras se sustenta en una especie de ventriloquia, un programa en que los nuevos líderes del Estado moderno son la voz –o, más bien, la boca y la mano– del escritor-artista. No es casual al respecto que sea Bermúdez, el político promisorio que se deja conducir ideológica o discursivamente por Julián, quien, después de haberle prometido hacer de él "el cerebro del país", pronuncie esta frase al final del drama: "¡El, que nació para gobernar el mundo!".[28]

Ese pacto se organiza en Payró según el imaginario del reformismo socialista: una revolución pacífica, llevada a cabo por un político pobre, que logra encaramarse en la cima del poder público con sólo decir discursos escritos por un cerebro superior, el artista.[29] Además, la forma específica de esa alianza imaginaria remi-

te de modo indirecto pero reconocible a los modos en que la fracción reformista del roquismo se relaciona con los intelectuales. Pues en el texto la salvación económica y la consagración simbólica y social de Julián se vaticinan por dos vías bien particulares: el Ministerio de Instrucción y el Ministerio del Interior (en el que finalmente, cuando su deterioro mental es irreversible, se lo nombra como Subsecretario); esto es, las carteras que desde 1901 y hasta poco antes de la época de producción y puesta en escena de la obra ha ocupado Joaquín V. González, desplegando la política de cooptación de intelectuales que ya hemos analizado.

De este pacto deseado puede decirse que es una de las formas imaginarias que alcanza en Payró la "consagración del escritor".[30] Porque, por lo menos en esta obra y en este núcleo temático, Payró repite a su modo –es decir, como denuncia de su incumplimiento– la lógica de las relaciones entre letrados y Estado que nadie mejor que Lugones parece haber resuelto imaginariamente y perseguido en su carrera pública. No hay mejor Estado, imaginan Lugones o Payró en este punto donde confluyen sus tan divergentes liberalismos, que aquél que preste oído atento a los literatos hasta dejarse soplar por ellos las letras supremas y confiables de la patria o del buen gobierno, y por tanto, que contribuya al reconocimiento colectivo del escritor y garantice su autonomía simbólica y económica. Es Bermúdez; o un Bermúdez que pudiera arrepentirse a tiempo de su vampirismo, aleccionado por el final trágico de la pieza de Payró. El estadista que tras llevar a la acción las ideas del otro sin cambiarles una coma, hace del artista un funcionario encumbrado y completa su mecenazgo de Estado allanándole el camino para triunfar en el teatro y en la prensa.[31]

Desvío
El *raro* caso de Emilio Becher

Nosotros también tuvimos nuestro *raro*. Es lo que vienen a decirnos, cuando narran la vida de Emilio Becher, algunos jóvenes escritores argentinos del 900, especialmente los que surgieron más o menos ligados a la revista *Ideas*. Becher es la firma y la figura elegida para desplegar un mecanismo de legitimación propio de la dinámica de distinción generacional y, para el caso, un dispositivo propio del debate que a principios del siglo XX protagonizaban los escritores en vías de profesionalización. En los relatos acerca de Becher que Ricardo Rojas, Roberto Giusti, Alberto Gerchunoff, Manuel Gálvez y otros se ocuparon de legar como testimonio y memoria, el haber sido capaz esa "generación" de dar lugar a semejante perfil, o de haberlo contado en sus filas, funciona como prueba y señal de que se cumplían entre ellos ciertas condiciones distintivas de una auténtica vida literaria.[32] Y a la vez, Becher hace las veces, en la memoria selectiva y mitificadora de sus pares, de un Julián Gómez que, a diferencia del personaje de Payró, no buscó de modo directo su triunfo por el Estado, aunque sí mediante la intervención polémica en los temas de la nacionalidad y la cultura nacional.[33]

Esa figura construida, ese *relato Becher* –más que la escasa y dispersa obra de Becher en sí misma– es el foco que atrae la mirada de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, que en el desarrollo de

sus tesis sobre la cultura literaria del Centenario citan el caso como "un mito generacional" y como la figuración de una "promesa", para ilustrar uno de los componentes básicos de las "ideologías de artista" que se construyen en ese momento:

> Enfermo del mal del siglo [...] Becher demuestra cómo los escritores que surgen alrededor del Centenario necesitan admirar e identificarse con ese mito. Vinculado con él, la tragedia del malogro, que parece ser su contracara inevitable.[34]

Por su parte, Jorge B. Rivera historizó algunos artículos de Becher que lo ubicarían en el linaje del "ensayo de interpretación nacional" que va del arielismo al Centenario, y de éste hasta Mallea y Martínez Estrada; conviene atender juntos a este aspecto y al señalado por Sarlo y Altamirano; así es posible ver cómo la "operación Becher" funciona como estrategia de autolegitimación de quienes la ejecutan porque parece reunir sin conflictos, sin fracturas ni soluciones de continuidad, aquella imagen de escritor hipersensible, finisecular y malogrado –leída en Darío, en Max Nordeau y en la veneración por la decadencia francesa–, con un conjunto de temas ideológicos y de tópicos del debate intelectual vinculado con la política. Porque si la estrategia de construcción de la figura de Becher consiste en la reiterada narración del misterio personal a través del testimonio de una experiencia inenarrable de contacto con lo sublime, por otra parte sus vindicadores –Rojas especialmente– lo releen como precursor del nacionalismo cultural y, por tanto, como sordo respaldo de ciertas alianzas entre letrados y políticas culturales del Estado (las mismas alianzas que ensayaban o imaginaban, como decíamos, el propio Rojas, Lugones y hasta Payró). Para Rivera, en efecto, Becher se vincula de manera manifiesta con *La restauración nacionalista* de Rojas y con el *Diario de Gabriel Quiroga* de Gálvez, por la íntima convicción de un doble deber pendiente:[...] la reivindicación espiritualista" y "la restauración nacional".[35] Los dos tópicos combinados –Becher como raro intransigente y extremo, Becher como ideólogo nacional– merecen ser reconsiderados si se repara en un texto suyo que parece atenuar ese grado extremo de solipsismo, y repo-

ne en escena las tensiones entre letrados y masificación del mercado cultural. Se trata de "Leroyer y Chavarría", publicado recién en 1928, siete años después de la muerte de Becher. Cuando en esa circunstancia, el diario *La Nación* lo da a conocer, lo precede de la siguiente noticia:

> A principios de 1905, un grupo de escritores jóvenes proyectó una novela en colaboración, a aparecer como folletín en Diario Nuevo, y encomendó a Emilio Becher la tarea de planearla y escribir el primer capítulo, que es el que publicamos. La novela no llegó a las cajas de la imprenta. Tres de los colaboradores entregaron su parte observando con fidelidad el desarrollo del plan convenido; los demás, o no cumplieron o deformaron el propósito de los iniciadores.[36]

El texto de Becher es el primer capítulo de una especie de Don Quijote de las pampas. Hipólito Leroyer, espíritu refinado e idealista encargado de la crónica policial y de las traducciones del francés en el diario *La República*, cae en una profunda melancolía cuando Pepe Podestá se niega a representar su drama *Amor trágico*. La gravedad del indescifrable mal que padece, y que acentúa su ya escuálida flacura, conduce a Leroyer hasta un consultorio médico, del que sale con la prescripción de pasarse seis meses en el campo. Lo acompañará en tal viaje Ireneo Chavarría, portero del mismo diario e "inseparable compañero" del escritor, que es además su contrafigura: obeso, gobernado por el sentido práctico, Chavarría ha sido sucesivamente artista de circo y soldado de montonera. A fin de documentarse sobre la geografía de la campaña, desconocida para él, Leroyer acude a los dramaturgos criollos, pero se decepciona rápidamente: éstos reconocen que "jamás habían estado en el campo, habiendo estudiado en libros especiales las costumbres del gaucho". Leroyer compra "entonces el *Martín Fierro*, el *Fausto*, la serie completa de Eduardo Gutiérrez", que lee con credulidad naturalista hasta admirar "a esas almas, fuertes y libres" y decidir "imitarles". El texto se cierra con un adelanto sumario de las principales aventuras que correrá la pareja protagónica, luego de que con Chavarría, su Sancho Panza, Leroyer ha comprado en el Paseo de Julio la indumentaria completa del gaucho, facón incluido.

Lo que interesa, además de los prejuicios más o menos comunes a los letrados respecto de la cultura plebeya y del criollismo que el texto reproduce, está en la acumulación de varios efectos de ambigua distancia crítica a que dan lugar el procedimiento paródico y la forma del proyecto. Esos efectos alcanzan, por una parte, en el nivel de lo representado, tanto al espacio del teatro criollista –el público y sus hábitos de recepción, los actores– y de la literatura gauchesca, como al de los jóvenes escritores de formación *culta* que, sin embargo, se dejan tentar por la perspectiva del éxito. Por otra parte, la distancia crítica alcanza al nivel de la narración por la identificación transparente que el escrito traza entre Leroyer y el propio Becher. Aunque la relación del texto con el mundo del teatro moreirista incluye la fascinación del gesto paródico hacia lo parodiado, podría parecer por un momento que ese mundo es tratado desde la distancia crítica de una voz culturalmente superior. Pero tal posición resulta inestabilizada cuando el texto comienza a acumular algunos datos que llevan a superponer las identidades del personaje y del autor: como Becher, Leroyer es de ascendencia francesa. Como Becher en el diario de los Mitre y en otras publicaciones, Leroyer se encarga en *La República* de las traducciones del francés. Como el Becher que nos narra Ricardo Rojas, Leroyer es "el idealista para quien el mundo objetivo no existe sino como íntima representación. Las cosas externas se deformaban al pasar por su retina refractadas en formas extravagantes o caricaturales". Para salir a su vez de esa ambigüedad, la voz parodiante debe en un momento inscribir su discurso directo ya no en términos estrictamente narrativos sino pasando a la forma digresiva de la evaluación explícita:

> Si hubieran podido ver más allá de los hechos, alcanzar las leyes generales que determinaban sus actos, habrían comprendido que su junción con el ridículo respondía a esa ley suprema de atracción por la cual los espíritus complementarios se funden para instaurar la unidad del ser perfecto. Como Don Quijote y Sancho, como Fausto y Mefistófeles, como Pickwick y Séller, formaban la pareja establecida sobre el equilibrio de dos almas contrarias.[37]

Aquí se abre otra instancia de duplicidad, porque la teoría reconciliatoria acerca de las contradicciones de la cultura argenti-

na que el párrafo parece proponer –circuito popular/cultura letrada, literatura de bandidos en dialecto criollo/literatura nacional en lengua culta– resulta por lo menos sospechosa por el argumento y la retórica que la fundan, digamos una idealización estetizante por vía de una cultura literaria elevada que es la de Becher y la de Leroyer, más que la de Chavarría. Por lo demás, tras esa voz evaluadora parece hablar, a su vez, la de un cinismo político que no estaría por encima sino a la misma altura de la única voz que no está parodiada en la medida en que, en rigor, no habla en el texto, pero que desencadena los sucesos narrados y resulta reconocida como una voz de poder cultural: es el *no* de Pepe Podestá, de quien sólo sabemos, tras la primera frase, que "se negaba a representar" la pieza escrita por Leroyer.[38] En ese lugar del texto, en ese reconocimiento, Becher deja una vez más de ser Leroyer. Pero si Leroyer se estrella contra la *pragmática política* del negocio cultural populista cuando pretende que el capocómico argentino represente las ensoñaciones de su *Amor trágico*, no parece del todo caprichoso conjeturar que algo parecido pudo haber sucedido con el frustrado, con el quimérico proyecto de folletín ideado por Becher y sus amigos, incapaces de *entregar* su pluma al mercado de la diversión popular (mientras escriben crónicas y notas *serias* sobre los temas de la agenda política y del debate cultural, que *La Nación* sí puede publicar y pagar).

De ese modo, la parodia parece ir imprimiendo su ambivalencia en círculos concéntricos que van ampliando la imposibilidad de fijar del todo una voz a una posición, pero sólo hasta el punto en que, por una parte, el enunciado inapelable del agente de consagración, que reemplaza excelencia estética por eficacia mercantil, es reconocido como tal por la narración; y por otra parte, hasta que la parodia toca a los dramaturgos criollistas a sueldo, ante quienes toda ambigüedad desaparece y solo resta la burla impugnatoria. Así, el efecto interesa por lo que permite reconsiderar en relación con la figura de Becher y la de sus amigos literatos. En este sentido, el punto más novedoso que ofrece la lectura de este folletín *malogrado* de Becher está en la posibilidad de aproximar su apartada figura de autor a la de otros escritores, como Manuel Gálvez en términos extremos, especialmente en lo que toca al tipo

de estrategias que ponían en práctica para alcanzar su propia profesionalización, y en lo que respecta a la distancia –autojustificatoria pero a la vez irónica, autocrítica o autoparódica– con que a veces examinaban esas mismas estrategias. Esta posibilidad queda más bien cerrada si se examina exclusivamente el Becher construido por sus amigos de juventud, el mito Becher. Atendiendo a sus textos, en cambio, es posible trazar ciertos parentescos entre su gesto de distancia autoparódica y, por ejemplo, el Manuel Gálvez de *El mal metafísico*. Como se recordará, en esa novela el narrador pone al malogrado Carlos Riga (tipo del poeta neurasténico y decadente) en una situación casi idéntica a la que enfrenta Leroyer con su frustrada incursión en la escena nacional.[39] El mismo episodio abre la autobiografía de Gálvez, quien a diferencia de Leroyer y de Riga, se buscó otro empresario tras el rechazo de Podestá, y dejó que un bibliotecario del Club del Progreso metiera mano en su drama como le diera la gana, con tal de comenzar de una manera típica –un estreno– la carrera de escritor. [40]

No parece haber razones suficientes para adjudicar a este breve texto perdido de Becher más valor explicativo que al resto de su obra respecto de su biografía intelectual, pero si quisiéramos hacerlo, la hipótesis que sigue no resultaría injustificada: Becher, que a diferencia de Gálvez y al igual que Riga, no habría querido ni por un momento ser un dramaturgo criollista a sueldo, fue sin embargo Leroyer cuando soñó poner a circular la ficcionalización paródica de ese conflicto en la zona más baja de los diarios para cuyas secciones más elevadas escribía como forma de ganarse a la vez la vida y el prestigio artístico y político que le adjudican sus amigos. La rareza de este raro, así, no resulta del todo ajena a las condiciones de profesionalización que afectan al resto de las jóvenes promesas en la Argentina del 900.

Dicho en otros términos: si podemos situar algunos textos de Becher en una serie, también desde allí es posible reconsiderar las tensiones que enfrentaban algunos de los jóvenes literatos para inventarse a sí mismos: entre sus proyectos artísticos y las luchas en el incipiente mundillo intelectual cuya consolidación soñaban y demandaban con ansias declamatorias; entre la consecución de las instancias posibles de consagración y sustento –el éxito de

público o el reconocimiento de la utilidad patriótica de sus servicios–, y la construcción de una autoimagen hiperestetizada que rindiera tributo a los mandatos espiritualistas, decadentistas o antilfisteos que el repertorio modernista distribuía entre ellos. Como decíamos para los casos de Lugones o de Payró, se trata de ver en qué diferentes medidas, con qué variaciones y diversos grados de eficacia, las formas disponibles del reconocimiento aparecen siempre asociadas con alguna legitimación por el cumplimiento de una responsabilidad: se trata siempre, contra el mero entretenimiento a cambio del lucro, del sentido colectivo o trascendente de una tarea para pocos que enaltezca y distinga, es decir una responsabilidad estética y, a la vez, pedagógica y social.

Notas

1 En carta a Rubén Darío, fechada en Buenos Aires el 6 de diciembre de 1906, incluida en Ghiraldo, Alberto, *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943, p. 419. Payró informa allí a Darío de la creación de la Sociedad de Escritores.

2 Bourdieu, P., *Las reglas del arte,* op. cit., p. 130.

3 Payró hizo un corto viaje a Buenos Aires en 1909, y otro en 1919. En 1922 regresó definitivamente a la Argentina.

4 González Lanuza, Eduardo, *Genio y figura de Roberto J. Payró*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965, p. 71.

5 *Nosotros*, año I, n°1, agosto de 1907, pp. 13 a 19; n° 2, setiembre de 1907, pp. 65 a 71; y n° 3, octubre de 1907, pp. 137 a 142.

6 Todas las citas del drama fueron tomadas de Payró, *Teatro completo,* Buenos Aires, Hachette,1956. Respecto de la periodización que señalo, pude decirse incluso que los primeros años de Payró en Europa no son más que el cierre o la prolongación de las proyecciones de su trabajo previo en Buenos Aires: además de *Pago Chico* y *Divertidas aventuras*... –que completan, como señalábamos, una serie iniciada con *El casamiento de Laucha*– Payró se dedica sin éxito a fundar una imprenta en Barcelona con el propósito de difundir la literatura argentina, y a recopilar y reeditar en libro trabajos periodísticos dados a conocer en la prensa porteña entre 1897 y 1906 (*Violines y toneles*, las ya mencionadas *Crónicas* y *En las tierras de Inti*).

7 "Porque las contradicciones de Payró parecen culminar en una obra tradicionalmente dejada de lado: *El triunfo de los otros*. Allí se dramatiza el mundo de los primeros dramaturgos en proceso de profesionalización, pero concentrándolo sobre la pareja como núcleo irresoluto del Payró socialista y liberal" (Viñas, David, "Prólogo" a Lafforgue, Jorge (comp.), *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2ª ed., 1986, p. XXIX). En otro trabajo, Viñas señala que en la pieza "aparecen traspuestos escénicamente" los vaivenes de Payró "como reciente profesional de la literatura en su relación con el Poder", es decir respecto del proyecto liberal abierto en 1880 por el roquismo, al que Payró critica pero muy condicionado por las limitaciones de su "socialismo liberal" (*Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1983, 2ª ed., pp. 287-288).

8 Tomamos la noción de "imágenes de escritor" de Gramuglio, María Teresa, "La construcción de la imagen" en Tizón, Héctor et al. *La escritura argentina*, Santa Fe, UNL-Ediciones de La Cortada, 1992; la que aquí analizamos en torno al protagonista de *El triunfo de los otros* puede verse como una variante de "la figura del escritor malogrado" que menciona Gramuglio, y, sin ser de ningún modo idéntica, se relaciona con algunas caracterizaciones de Bourdieu en torno al malditismo (*Las reglas del arte*, pp. 203-204).

9 Respecto del éxito de *Marco Severi* véanse Giusti, R., "El teatro de Payró", op. cit., p. 16; González Lanuza, E., *Genio y figura de Payró,* op. cit., pp. 68-70; y Larra, R. *Payró. El novelista de la democracia*, op. cit., p. 179. Respecto de las tareas de Payró como "asesor literario" de Jerónimo Podestá, véanse Foppa,

Tito Livio, *Diccionario teatral del Río de La Plata*, Buenos Aires, Argentores y Ed. del Carro de Tespis, 1961, p. 512; y Larra, R., ibid., p. 180.

10 García, Germán, *Roberto J. Payró. Testimonio de una vida y realidad de una literatura*, Buenos Aires: Nova, 1961, p. 120; García señala en otros términos la contradicción a que nos referimos.

11 Sobre las estratégicas, activas e informadas relaciones de Payró con la emergente industria editorial, con el "diarismo" y con los semanarios de consumo masivo, véase especialmente Rogers, Geraldine, *La lógica de la integración en el semanario* Caras y Caretas. *Cultura, política y espectáculo*, tesis doctoral, La Plata, UNLP, 2005. Rogers muestra cómo Payró se cuenta entre las principales figuras que gestionan y protagonizan relaciones no sólo de competencia sino también de permeabilidad, de intercambio y de intensos y sostenidos pasajes entre circuito culto y masivo, o entre publicaciones como *La Nación* y *Caras y Caretas*.

12 Citado en González Lanuza, E., *Genio y figura de Roberto J. Payró*, op. cit., p. 34.

13 En ibid., pp. 37 y 40.

14 Payró, Roberto J., *Crónicas*, Buenos Aires, Editorial Minerva-M. Rodríguez Giles, 1909, pp. 8-10.

15 Ibid., p. 10.

16 *Canción trágica* fue representada por la compañía de Juan y José Podestá, que integraron el reparto. *Sobre las ruinas*, rechazada primero por José, fue luego aceptada y representada por la empresa de Jerónimo Podestá, que también llevaría a escena el *Marco Severi*.

17 Carta a Alberto Gerchunoff, Bruselas, 25/4/1913, citada en González Lanuza, *Genio y figura de Roberto Payró,* op. cit., p. 83.

18 *Anónimo*, de Julián Gómez, y *El triunfo de los otros* de Payró –o tal vez, mejor, *Triunfador*– parecen la misma obra.

19 Larra, Raúl, *Payró. El novelista de la democracia*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1960, p. 122.

20 Sarlo, Beatriz, "Prólogo", en Payró, R., *Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984, p. 399

21 Larra, R., *Payró. El novelista de la democracia*, op. cit., pp. 133-134.

22 Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en Pouillon et al. *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, p. 143. Verónica Delgado ha caracterizado mediante esas figuras –postas, relevos– la dinámica de sustitución solidaria que se da entre ciertas revistas literarias de entre fines del siglo XIX y principios del XX en Buenos Aires: el enfrentamiento –dinámica propia de un campo literario ya constituido– se minimiza o atempera en favor de una estabilidad de la comunidad de escritores todavía más deseada que efectiva (Delgado, Verónica. "Las revistas *La Biblioteca*, *El Mercurio de América, Ideas* y *Nosotros* en la constitución del campo literario argentino", Tesis doctoral, UNLP, en preparación).

23 *Ideas,* año I, nº 11-12, marzo-abril de 1904. Giusti, Roberto F., "El teatro de Payró", en Payró, R. *Teatro completo*, op. cit., pp. 11-12; y 1965: 102-104; Guisti, Roberto F., *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965, pp. 102-104; Gálvez,

Manuel, *Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Hachette, 1961, pp. 66 y 186-187. Verónica Delgado me proporcionó los números de *Ideas* relativos al episodio.

24 *Ideas,* año II, nº 14, junio de 1904, pp. 203 y sigs. Las preguntas dirigidas a los presentes decían: "1. ¿Qué opinión le merece la obra de Payró, rechazada por las empresas teatrales: *Sobre las ruinas?* 2. ¿Cree usted que debe ser representada? 3. En caso afirmativo ¿qué medio cree oportuno para conseguir su representación?".

25 Larra, R., *Payró. El novelista de la democracia,* op. cit., p. 173; González Lanuza, E., *Genio y figura de Payró,* op. cit., pp. 7 y 60; Sarlo, B., "Prólogo", op. cit., p. 399.

26 García, Germán, *Roberto J. Payró. Testimonio de una vida…*, op. cit., p. 121; y Weyland, Walter G., *Roberto J. Payró*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1962, p. 14

27 Payró, R., *Teatro completo,* op. cit., p. 244.

28 Ibid., pp. 256; 259.

29 Gustavo Generani recorre la carrera y la obra de Payró, y advierte una cuestión central sobre la que aquí no nos extendemos: los estrechos y complejos vínculos de la estética y de las intervenciones públicas de Payró con la versión socialista de una "mentalidad hegemónica de aquella Argentina finisecular"; Generani razona por encima de las diferencias que sobresalen en la superficie de las controversias, y describe todo lo que Payró tuvo en común con un sistema de creencias, valores y disposiciones que compartían liberales y socialistas, *La Nación* y la vulgata positivista, escritores del mercado en ascenso e ideólogos del Estado oligárquico en crisis (Gustavo Generani, "Roberto J. Payró. El realismo como política", en Gramuglio, María Teresa (coord.), *El imperio realista*, op. cit., pp. 61-89.

30 Benichou, Paul, *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

31 Véase especialmente el parlamento de Bermúdez en que anuncia el cumplimiento de sus promesas: "Corrí a ver al ministro, al teatro...", anunciado antes por Ernesto Viera: "Bermúdez ... vendrá con algo para Julián ¡un gran empleo, sin duda! [...] Y aún más... Con una carta del ministro de instrucción allanará todas las dificultades ¡y el drama subirá a escena!" (*Teatro completo*, op. cit., pp. 257; 253-254). Por supuesto, muchos otros escritos de Payró abundan en la importancia del teatro y de las artes en general en la educación ciudadana y patriótica, y en la necesidad de alguna forma de fomento estatal de la literatura: "No creemos, naturalmente, que el gobierno pueda, con uno o varios decretos, hacer brotar la literatura como Moisés el agua de la roca. Pero puede –y esto es indiscutible– facilitar su desarrollo y su perfeccionamiento. Puede y debe." (*Crónicas*, op. cit., p. 301).

32 Rojas, Ricardo, "Prólogo" a Becher, Emilio, *Diálogo de las sombras*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1938, pp. V a XLVII; Giusti, Roberto F., *Visto y vivido*, op. cit., 1961, pp. 104 y sigs., y 11

y sigs.; Gerchunoff, Alberto, "Emilio Becher", en Becher, *Diálogo...*, op. cit., pp.337 y sigs.; Gálvez, Manuel, *Amigos y maestros de mi juventud*, op. cit., pp. 77 y sigs.

33 La biografía más completa de Becher que hemos consultado es la de Eduardo Cárdenas y Carlos Payá, *Emilio Becher. De una Argentina confiada a un país crítico*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1979.

34 Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, "La Argentina del Centenario" en *Ensayos argentinos*, op. cit., p. 92.

35 Rivera, Jorge B., "El ensayo de interpretación. Del Centenario a la década del 30", en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CedAL, 1980, tomo 3, pp. 443 y sigs.

36 Becher, E., *Diálogo de las sombras* ..., op. cit., pp. 291 a 299. Todas las citas del texto corresponden a esta edición.

37 Ibid., p. 295.

38 Ibid., p. 291.

39 Gálvez, Manuel, *El mal metafísico (novela romántica)*, Buenos Aires, Nosotros, 1917, segunda edición, "Segunda parte", cap. 5, pp. 235 y sigs.

40 Gálvez, Manuel, *Amigos y maestros...*, op. cit. pp. 17 y sigs. ("Un estrenos accidentado (1901)").

II. Lugones y el gobierno del arte

6. La ilusión monarca

En tanto que los gobernantes protegen a los sabios (teóricos y de aplicación), se está en el antiguo régimen, mientras que desde el momento en que los sabios protegen a los gobernantes, comienza realmente el nuevo régimen.
Claude Henri de Saint-Simon[1]

mastiquemos brasas,
ya no hay donde bajar,
ya no hay donde subir
César Vallejo[2]

Un arte de injuriar

Leopoldo Lugones se hizo un lugar desproporcionado en la historia literaria porque esperaba convertirse en el consultor estatal superior que las letras modernas soñaban a la manera de, digamos, Saint-Simon, pero sobre todo porque quiso, más que ninguna otra cosa, encarnar al poeta moderno. Mejor, porque se impuso el ejercicio de una misión sobre la política desde la investidura asocial del artista. Luego, escribió para sí y para la perplejidad de los otros, y para que, entonces, la perplejidad de los otros lo enervase. Con semejante voluntad, la convulsión iba de suyo. Lugones quiso ser un escritor-artista moderno, pero por esa vía incongruente: corporizar la voz inapelable del arte de la política, de la política como añadidura de un ejercicio superior del arte, que el poeta creyó ver en la versión roquista del Estado-nación, como si hubiese descubierto allí, se sabe, el barro para amasar su versión pagana, es decir laica, de la Atenas entre pitagórica y neoplatónica que prefería. Casi hasta el final, cuando parece haberlo sospechado, Lugones no quiso ver que estaba imposibilitado de cumplir por completo ese sueño, y tal ignorancia –trágica desde cierto punto de mira, cómica desde otros– lo condujo a exorbitar la compulsión guerrera en variados géneros del apóstrofe, del dicterio y del dis-

parate. Géneros enfáticos donde Lugones cultiva versiones admonitorias de un pulso de escritura al rojo, que intima con el desenfreno, con la furia, con el maximalismo oratorio y anímico, y, en sus promontorios más francos, con el desprecio. Fue la forma que encontró –que le sonó singular– para convencerse de que iba por un camino seguro y para, luego, fracasar en el empeño.

Es lo mismo que decir que Lugones no pudo nunca dejar de ser joven, a pesar de sus ilusiones de mayorazgo, porque la lengua adulta de su poesía de la placidez o la escritura *superada* de su autoengaño consagratorio –una retórica pública que sus interlocutores menos sagaces, los más usuales, le devolvían– se dejaban carcomer siempre por la crispación irreparable de una turbulencia hormonal, insatisfecha, la versión cataclísmica de un sueño que siempre degenera en pesadilla: el de un mundo que le perteneciese sin pertinencias, regido en todo por el poder autoinstituido de las letras más modernas y garantizado, a la vez, en el orden nobiliario inamovible de una República de los mejores. Lugones –trágico y cómico– se quiso al mismo tiempo Sarmiento y Darío, autoridad del sentido idiomático apropiado (esclavo del diccionario, acusó Borges) y metaforista hiper-hermético, maestro de los jefes y primer ciudadano del arte, letrista político de la oligarquía y poeta de un mundillo literario inexistente pero poderosa, voluntariosamente imaginado, e imaginado sin pares. Cuando Viñas sentencia "Rimbaud a los veinte, Goethe a los treinta", proporciona una fórmula descriptiva válida sólo si se agrega que las intermitencias del primero seguirán atacándolo a cualquier edad: atender a Lugones es siempre esperar que se brote.[3] Sus interlocutores más sagaces, los menos usuales, supieron advertirlo y, con más o menos disimulo, le pusieron por delante un espejo que lo deformaba apenas y se colgaron un escapulario con la escondida consigna de contraataque: echarle leña, para cocer en su caldo las vituallas de guerrillas posteriores. Son los momentos en que Lugones –que ha sido abominable– alcanza a ser, también, pueril y conmovedor.

Conviene atender el curso de esa palpitación para no sobrestimar toda una serie de cuestiones de añadidura, clásicas: las contradicciones de Lugones; el temperamento de Lugones como mo-

tor de sí mismo; el calidoscopio de repertorios culturales, ideológicos o doctrinarios divergentes que lo atravesaron y que habrían provocado las escrituras de Lugones –la de su grafía y la de su cuerpo público–, imitador sin freno de los extremismos que fuesen. Sucedió, más bien, a la inversa. Víctima (fatalmente) de la condición moderna pero, sobre todo, de sus asimetrías locales, quiso ser todo para todos y desoír la lección posromántica desilusionada, hecha virtud, de algunos de sus maestros –Baudelaire más que ninguno– que ya conocían, con Marx, la siderurgia proteica pero firme de la división social capitalista del trabajo: llegar a ser, apenas, alguien.

"Arte que enseña los ardides con que se debe ofender y defender cualquier plaza", dice el diccionario de "polémica"[4]: cuando Lugones se hace ilusiones políticas de funcionario, su pulsión polémica puede adecuarse a las circunstancias y encubrirse a veces con la moral razonable de la interlocución (eso sí, siempre magistral o pedagógica), pero con mayor frecuencia es guerra y se deja arrastrar por el horror virtuoso de lo que se declara aborrecido: arte de injuriar, mejor si es de voz y cuerpo presentes –desde el púlpito laico, el escenario o el palco–, por la ortopedia épica del sable, del puñal o la espada del paladín, igual en el trajinado discurso de Ayacucho que casi tres décadas antes, en la alocución durante la "fiesta universitaria del Politeama" en julio de 1896:

> El pueblo no es un sol, pero es en cambio una espada, y nada hay más terrible que el amor de las espadas. Requiere y produce un tremendo desnivel del alma: el Odio. Tú, Juventud, para quien hablo, eres capaz de Odio. Eres capaz de aborrecer la noche: el cielo aborrece la noche, y lo certifica por medio de la Aurora. El filo es la virtud de los aceros nobles, y el odio es el filo del alma".[5]

Usar la voz es para Lugones, así, salirse de la vaina y dejar que el desequilibrio lo tome. Pero, más temprano que tarde –sobre todo cuando su escenario termine de nacionalizarse con la salida de Darío hacia Europa–, es decir a medida que, ante sí mismo, Lugones se eleve y ya no encuentre pares, no podrá odiar sin oscilar siempre hacia el desprecio; por momentos, incluso, podría decirse: cuanto más desprecio pueda desplegar, hasta argumentar por evidencia de superioridad o, sin decirlo, producir por la retóri-

ca de su lengua, menos odio le hará falta poner en juego. Años más o menos, esa disminución suele coincidir con la declinación de la fuerza de sus ficciones y poemarios; aunque hasta el final, de tanto en tanto no se las aguante y rejuvenezca en el arrebato.

Naturalmente, y aunque nos haga reír desde hace ya mucho, una literatura escrita por un sujeto en tal estado, carece de humor; por eso, el regodeo modernista en lo banal es tal vez más disonante en Lugones que en otros (sus momentos banales autorizaron en parte un juicio conocido: pésima literatura). Las más de las veces, el exceso de responsabilidad está en su ápice y lo dramatiza entero.

La pezuña del cerdo burgués

La teosofía, Nietszche, el anarcosocialismo, el racionalismo idealista y liberal, la grandilocuencia tardorromántica, la rareza modernista, el cultivo esotérico de los griegos, el tamaño de Sarmiento o de José Hernández o de Roca, la obsesiva recurrencia del anatema anticatólico del dogma de obediencia, el bolchevismo desbocado de 1919, el fascismo explícito de 1923, la hora de la espada del año siguiente: todo sirve porque se trata siempre de ser el otro de todos los otros, el que interpela y obliga, el que apuesta a la distinción por el desafío o el duelo a cualquier precio, pero para estar siempre y de antemano por encima, solo, del lado de los hechos, de la Razón o de los dioses.[6] Es la cárcel paradójica del artista en el siglo burgués y democrático: si la superioridad del poeta es fatal, la ceguera de los inferiores será eterna, y vitalicio, entonces, el grito del profeta contra la idiotez igualitaria *que no entiende nada*. Lugones duda, es cierto (o, si se quiere, no resiste siempre a las tentaciones de la subsistencia): los elogios del "público" o, sobre todo, de cierta "clase superior" (imaginaria) pueden blandirse a veces como argumentos de verdad y como consolaciones. Pero casi siempre encuentra pretextos para volver a la carga y advertir que alguien dirige algún poder contra él. En la lectura argentina de Lugones truena siempre el desplante repetido: "contra mí", "así se vinieron".[7] En esa traza de autovictimización destinada a in-

ventar una guerra materialmente desventajosa pero espiritualmente ya ganada, Lugones es él mismo más que en ninguna otra flexión de sus voces, las más características de las cuales no hacen sino repetir esa testificación sobreactuada de heroísmo, martirio y profética sabiduría superior:

1893: aún en Córdoba, Lugones se queja en su *Pensamiento libre* de que *La Aurora* le "espeta, de soslayo", y con "prodigalidad tabernaria", escupitajos, injurias y acusaciones de depravación, de desvergüenza y de corrupción.[8] Lugones, se dirá, elige el enemigo (en este caso, el partido católico). Es cierto, lo hará así durante más de cuarenta años. Pero no lo elige por su debilidad, sino por lo ensordecedor que –imagina– pueda resultar el fragor del combate. ¿Acaricia la quimera de la victoria? Puede ser, pero, más que eso, le interesa que el choque de sus armas con las del otro encandile –que repugne o maraville– y parezca no calculado, heroico: la literatura que lo precede, la de sus maestros, le ha enseñado que Titán es David, no Goliat, los apenas trescientos griegos de las Termópilas y no un millón de persas armados hasta los dientes.[9] La literatura que lo precede, la de sus maestros, le ha enseñado también los beneficios simbólicos de la derrota. Gana el que lleva todas las de perder y sale sin embargo al campo, entregado.

Junio de 1896: Lugones carga la mano en perversiones oratorias de época y se regodea: "la tiranía de los viejos... [...] Nada hay más exigente que la concupiscencia senil. El mando, es la pasión dominante de los débiles del sexo y de la edad; esa pasión suele degenerar inevitablemente en una verdadera lascivia de poder, y en ese caso llega a celarse la posición como una hembra".[10]

Julio de 1896: "La pezuña del cerdo burgués es lo que me horroriza". La frase va en el escrito que le valió a Lugones un pedido más bien periodístico de expulsión del Partido Socialista, porque ahí mismo daba la bienvenida prosternada a "Su Alteza Luis de Saboya".[11] El poeta se entusiasmó y promovió un corso público de pedido de adhesiones, explicaciones, desagravios.

1898: cuando casi todos sus congéneres hablan de la guerra y claman por Cuba, se pone hispanofóbico y pro yankee.

1906: los cuentos de *Las fuerzas extrañas* se cierran con la delirata espirituosa del "Ensayo de una cosmogonía en diez leccio-

nes". Lugones inventa ahí un maestro, el mérito de cuyas enseñanzas "bien merecía –dice– el estupor de un mortal"; dios, entonces, le dice a alguien que hará de *médium* (para nosotros, digamos, sus desemejantes) que "nuestras ideas son también espíritus, espíritus que aspiran a realizar, como los astros en el cielo y las flores sobre la tierra, no la sombría *struggle for life* de la ciencia sino la divina *struggle for light* de los seres superiores...".[12] Después de eso la estatura del misterioso pedagogo crece hasta superar la de la montaña, y finalmente su rostro emblanquece entre las estrellas. Teoría de la selección sobrenatural. No es difícil saber quién es el nosotros de "nuestras ideas": todos, sólo si miramos como un Norte el rostro luminoso del "señor de todas las palabras".[13] La "lección" como lectura o como enseñanza –es decir cualquier noción bienpensante de interlocución– queda inutilizada; se vuelve, más bien, un llamado al orden clamado en el desierto de esas alturas inalcanzables. En Lugones la pulsión por hablar o escribir es una protesta de la autoridad contra quienes no saben mirar hacia arriba por naturaleza, sin que se les mande hacerlo ("cuya libertad consiste en elegir sus propios amos"[14]).

1919: "mi infinita vanidad que reconozco sin vacilación ni arrepentimiento": Lugones se ha dicho pocas líneas antes nieto de la acallada Casandra, profeta exacto como ella y, como ella, desoído –silenciado en la torre carcelaria del mito–, por "nuestros políticos" y por "el pueblo".[15]

El escenógrafo del sacrificio

Lugones se deja conducir por esa compulsión porque no puede con su genio de artista, que en su caso toma a veces la forma de –diríamos hoy– la incorrección política: un intenso voluntarismo sacrificial, siempre escenográfico, que ha sido visto a la vez como oportunismo y como don de la inoportunidad. Pero importa poco quién usa a quién. A Lugones le venía bien que la interna roquista le cobrara favores recientes designándolo como mascarón de proa para desagraviar a los suyos. Antes que reclutarlo, lo tentaban: se lo pedía el cuerpo, y allá iba. El episodio de noviembre de 1903 en

que defiende a Roca y a su candidato Quintana contra los ataques de Roque Sáenz Peña y la fracción pellegrinista no es, como quiso luego el propio Lugones, un promontorio político excepcional en su carrera.[16] Se trata más bien de uno de los varios escalones del ascenso teatral de la voz del artista, cuya aptitud técnica para casos como éste había sido ya probada de sobra en las tablas, "contra la roca" de otros escenarios.[17] Lugones venía calentado el pulso desde poco antes, como servido en bandeja para la ocasión: a principios de ese año, había renunciado a su puesto de Visitador General de Enseñanza, enfrentado con el Ministro Fernández, quien había vuelto atrás con la reforma educativa implementada por su predecesor Osvaldo Magnasco. El poeta se le fue encima desde las páginas de *El país*, con una serie de artículos panfletarios que luego recopilaría en *La reforma educacional*; es uno de los tantos momentos de su obra en que Lugones repite lo que parece una convicción íntima, ciclotímica pero bien funcional a su identidad literaria, y en que –mientras posa de lamentarlo– se pone por encima de los géneros del diálogo: ¿quién podría *discutir* justamente conmigo?

> El desastre de la enseñanza fue tal, la reacción "clásica" tan ridícula en su pedantería, la falta de concepto tan absoluta, que *se impuso como tratamiento urgente el correctivo del ridículo. No era posible discutir sobre la enseñanza con un ministerio analfabeto* o emprender una refutación metódica de aquel desbarajuste orgánico. *Tanto hubiera valido elogiar a un bizco las ventajas de la rectitud*.[18]

No es un dato menor que en este momento, del que puede decirse que Lugones sirve de modo directo al soberano, la mediación entre el poeta y el político esté ejercida por un par de pares: Magnasco, que lo había designado en el Ministerio en 1900, pero especialmente Joaquín V. González, que le inventó el encargo de inspeccionar las ruinas jesuíticas y lo convocó luego al Comité juvenil quintanista, y que no es amo sino *hermano*, iniciado antes que él, y su prójimo más egregio, en las logias masónicas de Buenos Aires. Naturalmente, Lugones fue orador oficial de la masonería porteña. La política como ejercicio del arte por medios que parecen otros pero son los mismos: como el modernismo, la masone-

ría es sobre todo un imaginario ya vulgar del secreto aristocrático, a voces la estética de una liturgia pagana para los pocos que habrán de gobernar el mundo, los mejores, los raros.[19]

Pero la hermandad es un sentimiento muy infrecuente en Lugones. En 1923, sobre la escena de un teatro que muy oportunamente se llama el Coliseo, reserva una sorpresa para el desconcierto hasta de sus patrocinadores y flamantes aliados políticos. Las conferencias mussolinianas del Coliseo contaron, como se sabe, con el auspicio del Círculo Tradición Argentina y con el de la ascendente Liga Patriótica, esa cruzada para la decencia nacional conducida por rompehuelgas Manuel Carlés.[20] El 17 de julio, en el cuarto y último de los encuentros, Lugones se despachó, aparentemente sin previo aviso, con un "programa" y con la propuesta de crear escuadrones paramilitares:

> Pero antes de leer el programa en que he creído poder condensar lo dicho en las tres conferencias anteriores, necesito formular una declaración: este asunto es de mi exclusiva incumbencia. Las instituciones que auspician estos actos, no conocen ese programa oficialmente; pero a mi vez las invito para que, si consideran oportuna la formación de la guardia voluntaria que propondré, se encarguen de abrir el registro en que se inscribirán los ciudadanos que deseen formarla.[21]

Como siempre, la primera persona del singular le ocupa la boca y se corta solo. A continuación, Lugones aclara que "*se ha decidido* dar a sus miembros [los de la Guardia Nacional Voluntaria] el nombre de *Chisperos*" (el primer subrayado es nuestro), y pasa a dar lectura al "programa" y a la "Constitución" de esos esbirros civiles.[22] El primero es un breve inventario de medidas políticas nacionalistas y xenófobas, e incurre ya en las ideas corporativistas que Lugones retomará en panfletos posteriores.[23] En la segunda se "reconoce la violencia como un medio ante los obstáculos que la exijan" (es decir ante los extranjeros revoltosos, "el parlamentarismo, el colectivismo y el internacionalismo"), y se prodigan escuadras, brigadas, cabos, capitanes, juicios sumarios, castigos, por una parte; e injurias, traiciones, cobardías por otra (males entre los que se incluye hasta "el comentario irónico o despectivo de la prensa dirigida o redactada por extranjeros").[24] En la edición de las conferencias Lugones disfruta por demás, transcribien-

do, junto con su respuesta inmediata en *La Nación*, el debate que tuvo lugar en la Cámara de Diputados el 19 de julio, a raíz de un pedido de informes del legislador radical Romeo Saccone, quien entre otras cosas se extiende en consideraciones acerca del carácter delictivo de la propuesta parapolicial de Lugones. En su réplica periodística, el poeta alcanza la frontera de la amenaza, cuando escribe que los diputados –a quienes responsabiliza de "hacer del Parlamento argentino uno de los más caros y estériles del mundo"– debían a los militares más "cariño y respeto" que los que él mismo les profesaba, entre otras razones "por conveniencia de cuerpo inerme".[25] Esa incitación al intercambio de palabras destinado siempre y de modo excluyente a la confrontación sin atenuantes, hace de las conferencias del Coliseo uno de los riscos más afilados del arte lugoniano de injuriar, el mismo pecado que reprocha sin demoras a sus detractores como síntoma de la impotencia para replicarle con argumentos. Lo que verdaderamente lo entusiasma es "el comentario de prensa" provocado por su primera conferencia: "No pido ni doy cuartel, ni siquiera niego a mis adversarios el derecho de tirarme con lo que puedan –responde al día siguiente-[...]. ¡Quién más enemigo que el parásito, y no sabe vivir sino colgado de lo que muerde!".[26]

El mérito de la inmadurez

Una herencia neurótica y desquiciada retumba cada vez que suena el apellido de Lugones. Desde el padre Castellani, que ha de haber visto en las ficciones fantásticas del cordobés una prefiguración de su tremendismo teológico, hasta *Contorno*, que volvió a tomárselo en serio para liquidarlo y, a la vez, fundar una línea de relecturas lugonianas (Jitrik, Viñas).[27] Menos remoto aunque –con razón– escasamente leído, la historia de los ditirambos para Lugones cuenta con Carlos A. Disandro, el mentor intelectual de la espeluznante Concentración Nacional Universitaria, la CNU, una de las bandas de la ultraderecha asesina y delirante de los setenta. Disandro despotricó una de las figuraciones más primarias y siniestras de Lugones, brutal y merecida: en diciembre de

1977, durante la fase más sanguinaria del exterminio dictatorial, publicó *Lugones, poeta americano*, un libelo ensañado contra liberales y positivistas, contra las "explosiones diabólicas" de la reforma universitaria del 18 y "las posiciones satánicas del existencialismo contemporáneo", y sobre todo contra la proliferante infección bolchevique.[28] Allí, el Lugones helénico y militarista recupera sus más desencajados jalones de violencia, y la parte de su obra que según Disandro escapó al caos –las *Odas seculares*, previsiblemente, más que ninguna– se blande alarmada "en un país que no termina de cancelar las oscuras potencias del neikos (el *odium* o la *inimicitia*) que todo lo trastorna y lo disuelve".[29] El panfleto de Disandro es la versión grotesca de una discursividad conocida, en que la ideología renuncia a cualquier forma del pensamiento tras haberse entregado entera a un extremismo pseudoerudito y alucinado. *Lunático*: porque sin embargo es precisamente allí que –en la banalidad del mimetismo, de la caricatura y del despiste– Disandro logra aprehender por un momento algo del Lugones que todavía nos perturba, del Lugones compulsivo que con derecho puede ser aludido en las figuraciones conflagratorias, psiquiátricas, pasionales o maníacas con que solemos aproximarnos a la figura del artista como exabrupto de nuestra condición histórica.

Aunque más tarde incurriese en otras insistencias que también se toman en serio la muerte y la incongruencia entre las palabras y las cosas, Borges comenzó de joven a lamentar el exhibicionismo inmoderado de Lugones, ese "exornado estilo" al que ya aludimos y ese mal gusto ingenuo que lo habían llevado a rimar azul con tul sin, supone Borges, conciencia de fealdad.[30] *Sur* lo siguió en eso: ignoró a Lugones casi por completo. Quiso decir mediante ese silencio repleto de otros nombres que a la literatura argentina *de gusto* no le hacía falta nada parecido. Para la moral de *Sur* –la que la caracteriza, la que *Sur* quiso legar a la posteridad– Lugones es un escritor políticamente inmoral y literariamente impresentable.[31] Es lo que quedaría aún de Lugones: el efecto de ese apetito incontinente, ajeno a la sobriedad de la literatura bien escrita, y que lo pone del otro lado de la tradición elevada de las vanguardias decorosas (es decir del canon argentino dominante). En esa ignorancia para discriminar Lugones está del otro lado y

baja, derrapa en la demencia garrafal de las derechas patrióticas y en los andurriales cantarines de recitados escolares y antologías infantiles disonantes donde, con justicia, se le hizo perder toda finura. Esa ignorancia que lo desbocaba le agenció, de principio a fin, el mérito artístico de la inmadurez –que el suicidio aumenta, no suprime–, su mejor salvoconducto de poeta.

Notas

1 En *L"industrie* (1817), *Ouvres complètes*, tomo 2, reedición, Paris, Anthropos, 1966, p.29., citado en Charle, Christophe. *Naissance des "intellectuels" 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990.

2 *Trilce*, XIX.

3 Viñas, David, *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996, p. 32.

4 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, 1992, tomo II, 21° edición, "polémica", primera acepción, p. 1631.

5 "El Pueblo", en *El Tiempo*, 8 de julio de 1896, en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963, p. 36.

6 No pretendo que Lugones haya sido en verdad original o un "raro" en esa proteica capacidad no sólo sucesiva de acopio de divergencias, tan propia de los impulsos a la vez estéticos y políticos que caracterizaron a su generación; Lugones hizo de eso, más bien, un principio constructivo no sólo de sus escritos sino sobre todo del cuerpo público de su firma, y logró ponerlo a resonar de un modo casi siempre estentóreo y como si fuese idiosincrásico.

7 Lugones, L., "Prólogo" a *El payador*, en *El payador y antología de poesía y prosa*, op. cit., p. 15.

8 *Pensamiento libre*, I, 4, 9 de noviembre de 1893, en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, op. cit., p.23

9 *El payador*, op. cit., "La vida épica", p. 19.

10 "Paso a los jóvenes", *El Tiempo,* 25 de junio de 1896, en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, op. cit., p. 35.

11 "Saludo", *El Tiempo*, 11 de julio de 1896; en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, op. cit., p.37. Estas últimas invectivas se multiplican en los odiosos ardores lugonianos de la revista *La Montaña* que editaba junto con José Ingenieros en 1897.

12 Lugones, L., *Las fuerzas extrañas*, op. cit., p. 235.

13 Borges, J. L. *Leopoldo Lugones*, op. cit., p. 98: "aquel hombre, señor de todas las palabras y de todas las pompas de la palabra, sintió en la entraña que la realidad no es verbal".

14 "Prólogo" a *El payador y antología...*, op. cit., p. 16.

15 Lugones, L., *La torre de Casandra*, en *El payador y antología...*, op. cit., pp. 287 y 288.

16 Una reseña detallada del episodio puede hallarse en Conil Paz, Alberto, *Leopoldo Lugones*, op. cit., pp. 82-85.

17 Cuando se repasan los comienzos de la carrera literaria de Lugones, se lo ve moverse principalmente en dos espacios: el teatro, para el que no escribe pero en el cual declama su primer poema ("Los mundos"), y el periódico. Primero en Córdoba, luego en Buenos Aires, Lugones se presenta casi exclusivamente en redacciones y escenarios. Parece, por lo tanto, un comienzo típico de escritor moderno: las tablas de su estreno son las del naciente mercado cultural. Sin embargo, su figura no es central en la historia del escritor argentino por eso, sino

por el expediente *estatalista* que inventa y que analizamos aquí, esa justificación social de las nuevas letras por su imprescindible "utilidad" para la nueva política.

18 Lugones, L., *La reforma educacional*, p. 158, citado en Conil Paz, op. cit., p. 76., cursiva nuestra.

19 Ya en 1900 Lugones había sido promovido al grado de maestro en la Logia Libertad-Rivadavia. Sobre la carrera masónica de Lugones ya hemos remitido a Galtier, Lisandro Z. D., *Leopoldo Lugones el enigmático*, op. cit., cap. 3, "Lugones y la masonería", pp. 43-53.

20 Sobre la Liga, véase el estudio de Sandra McGee Deutsch, *Contrarrevolución en la Argentina 1900-1932. La Liga Patriótica Argentina*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Ed., 2003.

21 Lugones, L., *Acción. Las cuatro conferencias patrióticas del Coliseo*, Buenos Aires, Círculo Tradición Argentina-Est. Gráfico A. De Martino, 1923, p. 66.

22 Ibid., p. 68.

23 Ibid., p. 69 y sigs.

24 Ibid., pp. 77 a 79.

25 Ibid., pp. 96 y 94.

26 Ibid., p. 26, segunda conferencia.

27 Jitrik, Noé, *Lugones, mito nacional*, op. cit. ; Viñas, David, *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.

28 Disandro, Carlos A., *Lugones, poeta americano*, La Plata, Hostería Volante, 1977. Disandro es autor de otros significativos títulos, como *La herejía judeo-cristiana* o *La Compañía de Jesús contra la Iglesia y el Estado.*

29 Ibid., p. 5.

30 En varias intervenciones, entre las que se cuenta "Leopoldo Lugones, *Romancero",* incluido en *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., p. 95-97.

31 Sobre la moral de *Sur*, sigo aquí a Judith Podlubne, que la describe con rigor y precisión crítica en su tesis de maestría "La batalla literaria en *Sur* (1931-1945): Mallea, Borges, Bianco", Universidad Nacional de Mar del Plata (inédita).

7. Una Patria "cincelada por la luna" (del *Lunario sentimental* a las *Odas seculares*)

Hablo una lengua muerta.
Siento orgullo
de que nadie me entienda.
José Emilio Pacheco[1]

Gente práctica, cretinos, cómplices

Como lo muestra, entre tantos otros, el episodio de las conferencias de 1923, la pulsión de Lugones es una pulsión de artista porque es, como dije, una denegación del público, que el poeta no refrena ni con quienes pagan de buena gana para atender sus retos. Jorge B. Rivera supo notar que la comicidad involuntaria de Lugones proviene, entre otras cosas, de la inadecuación entre el público que el escritor se imaginaba y el que en efecto se acomodaba en las butacas para escucharlo entre bostezos e interrumpirlo con aplausos o cantitos de tribuna,

> ...como si cultivase deliberadamente, y en este terreno con una consecuencia conmovedora, ciertas frustraciones previsibles.[...] ... discursos para un público ficticio de ´zanahorias´ electorales, bomberos y vigilantes disfrazados durante la campaña presidencial de Quintana (1903); conferencias sobre la teoría de la relatividad (¡en 1923!) para un auditorio de matronas previsiblemente consternadas; [...].[2]

No habrá querido enterarse del todo, pero lo dejó escrito en ciertas advertencias. Una es la que se dibuja entre el "Prefacio" de *Los crepúsculos del jardín* (1905) y las primeras páginas del *Lunario sentimental* (1909). Lo que despunta allí, con una retórica que respira aún las miasmas decadentistas, es la destilación en sorna de una decepción: ¿hay entre las clases altas de Buenos Ai-

res, otra cosa que los despreciados burgueses? Dicho en otros términos, más precisos, ¿quién podría leerme? *Los crepúsculos del jardín*, un libro que prodiga "con éxtasis impuro" la lujuria morbosa de la degeneración artística finisecular –penetraciones apenas decoradas por la metáfora grosera e inequívoca, celebración excitada de la necrofilia, satanismo al uso, paidoerotismo a discreción y hasta alguna insinuación de incesto, todo vestido con ese insistente fetichismo de lencería de garçonnière, tan del gusto modernista– está dedicado a los matrimonios burgueses; a la ornamentación cultural de los negocios del marido o al esparcimiento sociable de las señoras:

Lector, este ramillete
Que mi candor te destina
Con permiso de tu usina
Y perdón de tu bufete:

No significa, en ninguna
Forma, un anárquico juego,
O un desordenado apego
Por las cosas de la luna.

Pasatiempo singular
Tal vez, aunque harto inocente,
Como escupir desde un puente
O hacerse crucificar;

Epopeya baladí
Que, por lógico resorte
Quizá sirva a tu consorte
Para su *five o´clock tea*...[3]

La provocación –difícil medir cuán ambigua y pueril sonaba en 1905– se repite en el "Prólogo" al *Lunario sentimental*, donde Lugones aconseja a "la gente práctica", dedicada a "refinar los ganados o administrar la renta pública", comprar libros de versos del mismo modo que alquilan un palco en la ópera o se costean "un hermoso sepulcro".[4] Después, desde los primeros poemas del *Lunario*, que son dedicatorias, Lugones se gradúa de maestro de la discordia: su pulsión polémica toca allí uno de sus puntos de ma-

yor eficacia, porque sienta las bases tanto de sus choques con el pasado como, sobre todo, con el futuro de la literatura argentina. Con las mismas armas, en las mismas estratagemas, posa de extraviado para sus coetáneos, y de padre del orden para sus descendientes. Se divierte en extenuar, para unos, el esoterismo feísta del acople metafórico indescifrable (digamos, "esponja / monja"); anticipa, para los otros, la doctrina de la rima como garantía de sujeción del poema a un Sujeto que sabe. La disputa se había iniciado en marzo de 1904, tras la publicación del "Himno a la luna" en las páginas de *La Nación*. Entre las primeras reacciones se contó la del diario católico *El Pueblo*, que en una serie de notas burlescas y parodias rimadas caricaturizaba la incongruencia entre los dislates metafóricos o rímicos del poema y las responsabilidades públicas de Lugones como inspector ministerial (puesto en que lo había reubicado J. V. González ese mismo año); en el prólogo del *Lunario*, fechado en octubre de 1909, no hay alusión alguna a tales controversias, pero sí el argumento inverso: en las analogías originales y novedosas, es decir en el ejercicio del saber de los poetas, está el laboratorio donde vive el idioma, "el elemento más sólido de las nacionalidades".[5] Cuanto más desconcertante y audaz, más educativo y patriótico el verso, alecciona Lugones. Roberto Giusti, que hablaba en serio, impugnaría poco después las provocaciones del *Lunario* como fijación juvenilista y ejercicio ya demasiado repetido de pedantería; "no le ha guiado un móvil de artista sino de sedicente renovador de la lengua"[6]. Pero los efectos de la instigación lugoniana en sus congéneres del 900 podrían medirse mejor por la persistencia que tienen, por ejemplo, en Guillermo Ara, una voz de valor arqueológico que aún en 1958 repite el sistema de expectativas retóricas que el *Lunario* se proponía desafiar. Según Ara, el poemario está "lastimosamente dirigido [...] a lo más bajo de la realidad", con "insoportables ripios", versos "del peor gusto" y "pecados de lesa poesía".[7] Casi una autoparodia involuntaria de los "cretinos" a que se dirige el poeta en la primera de las dedicatorias del libro, jueces de "academia y retórica", "grave cabildo" y "sacra instituta", dueños del "buen gusto" y de los "dogmas", a quienes el poeta habla en segunda persona, dándose ya por condenado, para retarlos con hipermetrías del tipo

"náyade / haya de" o comparaciones de la luna con la ficha de una ruleta.[8] Invectiva en tono burlesco, y un diccionario entre tribunalicio e inquisitorial: Lugones imagina por anticipado un escenario típico de incomprensión y de enfrentamiento entre generaciones, cuando en Buenos Aires los escritores todavía prefieren darse un mundo propio menos por la confrontación que por la camaradería. "A mis cretinos" tiene su contracara en el poema que le sigue, "A Rubén Darío y otros cómplices"; entre uno y otro, la "pena" pasa de significar condena judicial a referir el mal de amores a través del motivo tradicional de la hermosa carcelera, y el "poético exceso" es reemplazado por un texto de ritmo y figuras casi convencionales.[9] Los dos poemas hacen eco a la parte del prólogo destinada especialmente "a los literatos, con motivo del verso libre", recurso para el que Lugones inventa una doctrina mixta: completa libertad de combinatoria métrica pero siempre rimada, como que la rima es –cree necesario escribirlo dos veces en el curso de apenas siete páginas– "el elemento esencial en el verso moderno".[10] Para Lugones, la discusión sobre la patria, esto es sobre la lengua y, luego, sobre quién sea merecedor del título de Poeta, se gana en el terreno de una controversia técnica contra "el triunfo del lugar común, o sea el envilecimiento del idioma"[11]: que, a excepción de mis "cómplices", nadie me entienda, prueba que estoy en lo cierto. Y entonces, por lo que efectúa la mera voz que lo dice, la contienda se gana, al mismo tiempo, contra el uso libérrimo de las palabras por cualquiera. En 1911 reforzará otra variante de ese principio único pero firme de sujeción, que volverán a espolear los jovenzuelos martinfierristas de los años veinte: tras ver algunas primicias de la pintura de vanguardia en Europa, escribirá sus irritaciones contra la novedad sin orden, es decir sin Genio ("El triunfo de la antiestética").

Blanduras del vigor

La escuela y las antologías se confunden con la crítica literaria en el ejercicio de organizar lecturas colectivas e imponer concepciones de la literatura. Después de la muerte de Lugones, su

obra poética mereció algunos modos privilegiados de circulación: las devociones de la pedagogía estatal (generaciones de niños éramos obligados a recitar de memoria "El hornero" y hasta el "Salmo pluvial"), convivieron con la *Antología poética* que Carlos Obligado compuso para la editorial Espasa Calpe.[12] Esas dos lecturas tienen no poco en común, incluso consideradas una y otra como ejercicios antológicos. La selección de Obligado se incluía en la "Colección Austral", una serie de libros de bolsillo que ocupó un lugar destacado en el casi infaltable anaquel de biblioteca de las clases medias; esa colección definió para muchos, entre los años 40 y hasta el *boom* editorial de los 60, lo que debía entenderse por literatura seria o culta. El libro, que repitió diez ediciones entre 1941 y 1968[13], pone en evidencia uno de los momentos de la poesía de Lugones que siempre se destacaron entre la prodigalidad de cambios con que la crítica se acostumbró a sorprenderse para acuñar el temprano lugar común de los ya esperables virajes del cordobés. Me refiero a lo que va del *Lunario sentimental*, de octubre 1909, a las *Odas seculares*, publicadas en mayo del año siguiente en ocasión de los festejos del Centenario de la Revolución de 1810.[14]

En la *Antología* de Obligado quedan yuxtapuestos, uno a continuación del otro, dos textos cuya conjunción, a primera vista, subraya los contrastes, pero que permite confirmar a la vez cómo la soberanía del arte infectó el sueño político vitalicio de Lugones: a "Los fuegos artificiales" del *Lunario* sigue la oda "A la Patria", el primero del volumen compuesto para celebrar el cumpleaños de la nación. "Los fuegos artificiales" presenta un doble espectáculo, dos planos sucesivos donde los que creen sólo contemplar son a su vez contemplados a través de una distancia fuerte e imposible: por una parte, la "muchedumbre" que asiste extasiada a los fuegos de artificio con que se celebra el "día patrio" y que reacciona al unísono ante ese espectáculo encantatorio del que no puede substraerse.[15] Por otra parte, la voz poética, que hace de esa "multitud entera"[16] entregada a la fiesta cívica objeto de un examen intensamente desdeñoso y la describe y ataca acumulando las señas del "mal gusto", de lo bajo y lo *plebeyo:*

Bajo el rumor confuso
de la germinante batahola,
Se desgañita pisado en la cola,
Con ayes de mujer un can intruso.
A dos comadres con el Jesús en la boca,
Una bicicleta pifia graznidos de oca;
Y en gambetas chabacanas
Precipita su fulminante polea
Por la plaza que hormiguea
De multitud, como un cubo de ranas
.....
Primero, despertando arrobos
De paganismo atávico, en cursivas alertas,
Es la pura majestad de los globos
Sobre la O vocativa de las bocas abiertas
.....
Chillan aspavientos de jóvenes criadas
Dichosamente frotadas
Por aquel enorme escarceo.
.....
Y de pronto,
En torbellino de áurea polvareda,
Estalla la vertiginosa rueda
Que hace babear los éxtasis del tonto.[17]

En la oda "A LA PATRIA", en cambio, la primera persona no sólo se suma a la celebración oficial, sino que además la encabeza como voz integradora de una colectividad que entonces sí –bajo ese régimen donde *yo* dice, sabe y hace– puede ser nombrada y al mismo tiempo engendrada como "mis hermanos", destinatarios de la labor amorosa de un artista público y ritual, literalmente escultor de la Patria.[18]

Previsible, según lo que ya apuntamos: éstas y otras diferencias notables entre los dos libros no atemperan el fondo perturbado de la misma garganta que los bate.[19] Entre la repulsa decadentista hacia las masas del Lugones tardorromántico y modernista y las alturas horacianas desde las que hace patria el gran poeta hay un paso, que por otra parte Lugones ya había tentado en las tinieblas perturbadas de *Las montañas del oro*, donde brilla lo que ha subido, y lo que ha subido es siempre *yo*. Por supuesto, ese paso es, sin embargo, el resultado de un *esfuerzo*, por más legiti-

maciones literarias que pueda atribuirse, innecesario para el mero ejercicio del arte pero imprescindible, en cambio, para la autojustificación del poeta por la responsabilidad como letrista del Jefe.

En su transitada reivindicación del *Lunario*, además de señalar que el libro es "probablemente [...] la obra más característica de Lugones[20], Borges escribió: "Yo afirmo que la obra de los poetas de *Martín Fierro* y *Proa* ... está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*. En `Los fuegos artificiales', en `Luna ciudadana',...".[21] Lo que, cada uno a su tiempo y a su modo, pudieron ver Lugones y Borges un poco antes que tantos otros, fue que las poéticas finiseculares y el modernismo, si eran fieles a la médula de su programa, debían arribar necesariamente a una poesía como la del *Lunario sentimental* y, por lo tanto, al umbral de las poéticas de vanguardia: el imperio exorbitado del artificio.[22] En "Los fuegos artificiales" puede verse cómo esas *extravagancias* se presentan emparejadas con una variación del componente decadentista del modernismo: una estética del desprecio hacia la vulgaridad de las masas en las que el poeta se ve inmerso.[23] El poema se compromete de ese modo con la tensión modernista entre tradición y modernidad, aristocracia de la belleza y vulgaridad de la moda, individuo y colectividad, pasado estable e inestabilidad del presente.[24] Lugones estuvo entre quienes ya antes de 1909 podían ver que el "buen gusto" de los "cretinos" a quienes se dirige el *Lunario* estaba siendo modelado por las audacias, las chinerías y las princesas de Darío. Había que arremeter, entonces, no sólo contra la luna y el imaginario sentimental tardorromántico, sino también contra "La botánica china y el rococó a la moda"[25]: un caldo cultural que en poco tiempo se había vuelto lo suficientemente prosaico y vulgar como para inspirar la estruendosa fantasía popular de un pirotécnico y merecer, por consiguiente, el repudio experto y autoparódico de sus propios derechohabientes. Si, como había predicado Darío a fines del siglo, "la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española" se proponía profesar "el culto del Arte puro"[26], el *Lunario* quería ratificar y renovar esas intenciones, ahora tras el derrape fatal del arte modernista en el nuevo mercado de cultura. Diferencia sin recato y distinción sin freno, entonces, en el ritmo y en las rimas, en el diccionario, en las

resacas culturales que acopiaba, en la lectura imposible que el verso pedía por la autosuficiencia exhibicionista de la metáfora. Gusto raro, ahora hasta para el raro gusto ya sabido y saboreado como tal. Que hasta esa lengua iniciada no reconociera los ingredientes y temiese indigestiones ignoradas: esa es la apuesta de los promontorios más filosos del *Lunario*.[27]

Pero, por otra parte, en "Los fuegos artificiales" el sujeto colectivo que carga con el desprecio del poeta está vinculado directamente con la cuestión nacional: se trata de la muchedumbre, pero no de una muchedumbre genérica o del público de los nuevos consumos. Aquí, la muchedumbre de "comadres", "jóvenes criadas", viejas, vecinas, nodrizas, suegras obesas, señores mediocres, gendarmes y pilluelos se aglutina bajo los auspicios y los fuegos artificiales del joven Estado nacional, que los reúne en el espacio público destinado a celebrar la fiesta cívica. Y esto resulta decisivo porque el que habla teme la confusión, y hará lo que pueda por conjurarla (las dos vías, por supuesto, ésta y la otra de las *Odas*, serán insatisfactorias, ambiguas, sospechosas de hipocresía o resignación negociada). Lugones no comienza escribiendo, pongamos por caso, que *se* celebra *el* día patrio, sino que "goza la muchedumbre / La últimas horas de *su* día patrio", y esto entre el segundo y tercer verso, que con el primero forman la oración inicial del poema: lo que se presenta de modo inmediato es la representación de esa diferencia, que sobre el final alcanza una autoirónica amenaza de contaminación que refuerza a su vez la repulsa:

> Del vértigo del artificio,
> Donde mi propia persona
> En coloreado maleficio,
> Adquiere algo de sota y de saltimbanqui
> Yankee... [28]

En la página siguiente de la antología de Obligado, y a meses de la publicación del *Lunario*, Lugones canta para el Estado que celebraba con fuegos de artificio y otros ritos el Centenario de la patria, empeñado precisamente aglutinar a las multitudes en un colectivo homogéneo y controlable. El poeta se pone entonces especialmente prolífico y polígráfico; expande –político, sociable– su

tolerancia genérica: en el curso de unos pocos meses publica *Piedras Liminares, Prometeo* , *Didáctica*[29], y las *Odas seculares*, que se terminaron de imprimir en Buenos Aires el 10 de mayo de 1910.[30]

De un poemario al otro, entonces, Lugones deja atrás el verso libre, y si no abandona del todo las audacias rítmicas y léxicas del modernismo[31], cultiva ahora un metro –el endecasílabo– y una especie lírica –la oda– hipercodificados y canónicos, y que bajo la advocación de Horacio en el epígrafe del volumen, imponen un tono grave y solemne, casi en las antípodas del ejercicio paródico, satírico o farsesco del *Lunario*.

En la oda "A la patria" vocifera un sujeto integrador. Una lengua hecha para hablar la voluntad estatal. En su primera estrofa, el texto imagina a la patria "En unanimidad de almas y cielos": población y horizonte territorial, nación y Estado.[32] Y entre la quinta y la sexta estrofas ese modelo unificante del sujeto colectivo según el nacionalismo oficial del Centenario se enfatiza:

> Sea en tu cielo y todo lo serene,
> Tu Buena Voluntad estrella suave;
> Y el Sol la brasa de tu hogar que tiene
> Del lado de venir puesta la llave.
>
> Brinda a los oprimidos tu regazo
> Con aquel ademán largo y seguro,
> Que designa en la estética del brazo
> Una serenidad de marmol puro.[33]

Estos y otros contrastes que en una primera mirada quedan subrayados en la antología de Obligado, estimularon una lectura de la poesía lugoniana que, por su recurrencia y por la colocación política y cultural de las voces que la sostuvieron, se volvió algo así como la lectura sanitaria y oficial, aprobatoria y, digamos, lugoniana de Lugones.[34] El nacionalista católico Julio Irazusta, por ejemplo, sostuvo que entre el *Lunario* y las *Odas seculares* Lugones corta en dos su carrera poética y "da un paso de gigante".[35] Obligado, por su parte, va repasando en su prólogo cada uno de los poemarios antologados, y mientras señala que *Las montañas del*

oro "se aviene poco o nada con la espontaneidad sincera de donde fluye la mejor poesía", o anota que *Los crepúsculos del jardín* "trasluce, pero no encarna todavía al Lugones auténtico", al llegar a las *Odas*, en cambio, anuncia sin decoro: "Pero hasta ahora, en el cantor, digamos, todo fue templar y componerse la garganta. Se aproxima, en efecto, nuestro Centenario de la Independencia, y Lugones tiene una ocurrencia como suya. `-¿Qué tal, pregúntase, si en homenaje a la Patria, me volviese un gran poeta?'".[36] Guillermo Ara, en el libro ya citado, repite lo que muchos, al confesar que "Nos sorprende el salto de *Lunario sentimental* (1909) a las *Odas seculares*" en las que se asiste a "un encuentro del poeta consigo mismo [...] Una estrofa de `A la patria' nos transmite todavía las blanduras del modernismo irrenunciable –advierte con una sagacidad que sus cegueras no alcanzan a anular– y al mismo tiempo nos da la transición hacia un plano de vigorización vital que va a dar el tono al libro".[37] Ara subraya aún más la distancia de las *Odas* respecto de la estética finisecular, *nerviosa* o decadente de los primeros poemarios lugonianos cuando señala que "es en definitiva el único libro de Lugones que junto con los *Romances del Río Seco* trasunta *vitalidad y sano optimismo*".[38]

El padre de la Patria

Pero la erupción vigorosa que celebran los críticos *viriles* proviene de la misma grieta irrenunciable que la *ablanda* y cuya persistencia infecciosa lamentan, y es desde allí que un Lugones no tan otro se entrega a una misión edificante. Se trata del mismo yo que se persigue constantemente en la autoafirmación de su superioridad plenipotenciaria, y que encontrará en la ficcionalización del linaje familiar el expediente que lo justifica y lo naturaliza como fundamento de una cierta nacionalidad. Lejos de inaugurarse en las *Odas*, esa autoimagen se viene forjando desde los primeros textos de Lugones, que encontró una versión de sí mismo en ciertos rasgos de la figura del poeta popularizada por las estéticas finiseculares y en ciertos parentescos y datos de familia. Como intento mostrar aquí para el momento del Centenario, Lugones

no abandonó esos rasgos; más bien los trasvistió varias veces y al ritmo de los tiempos, tan inconstantes a sus ojos como voluble su *gusto* para tantos de sus lectores.

En las formas de la enunciación de la oda "A la patria" se reconoce sin esfuerzo la voz *encumbrada* o *cimera* del Poeta, que además prefigura aquí la potencia demiúrgica que tres años más tarde se atribuiría Lugones, en las conferencias de *El payador*: si el poeta será allí "la mente que mueve las moles"[39], aquí la mole que se erige y se funda en virtud de la palabra creadora del Poeta es nada menos que la Patria misma. El texto se inicia con esta estrofa:

> *Patria*, digo, y los versos de la oda
> Como aclamantes brazos paralelos,
> Te levantan Ilustre, Unica y Toda
> En unanimidad de almas y cielos.[40]

Lugones escenifica una ficción performativa, que no oculta siquiera en la sintaxis su lógica causal y jerárquica. Aunque lo primero que aparece en el texto, casi de manera ritual, es la "*Patria*", en cursivas, el "digo" subsiguiente la hace objeto y efecto de su primera persona del singular.[41] Luego, es decir, como consecuencia de ese orden secuencial, la voz en verso del poeta es un Titán fundador. Y si por la arquitectura de la imagen ese Titán queda debajo, como sostén y columna, por la segunda persona –"*Te* levantan"– establece una relación que no es dialógica, sino admonitoria, exhortativa. O, en la menos enfática de las lecturas que ofrecen los modos verbales del texto, a veces desiderativa. La modalidad apostrófica que queda autorizada en la tradición de la oda puede en todo caso atemperar pero de ningún modo anular ese efecto: "Sea en tu cielo..."; "Brinda a los oprimidos..."; "Cimenta así tus seculares torres", "Y sea tu aderezo de diamantes..."; "Enfrena el mar", "Dá tu escolta...".[42] La Patria, entonces, y el Poeta que la dice. O mejor: porque el Poeta la dice y la anima, a la Patria le es dada el ánima.

Esa voz única se escribe anterior, entonces, a cualquiera de las otras voces de la nación; por eso, puede aglutinarlas en un

sujeto que la tercera persona ubica en el lugar del otro, de lo otro (Las "almas", "los oprimidos"). La diferencia entre esas dos identidades se reduce sólo porque la primera de ellas inventa el régimen de sus relaciones: la "unanimidad de almas" no imagina la actividad de un sujeto plural que *se* congrega sino el efecto aglutinador de un yo único que la hace al proferirla. ¿Cómo justifica la voz esa anterioridad que la autoriza a dar la patria como nación moderna? ¿Cómo el mismo Lugones que en "Los fuegos artificiales" despreciaba a las multitudes que pueblan el nuevo espacio de la modernidad puede celebrar ahora "el riel" del ferrocarril y el "fraternal progreso"?[43] El carácter preexistente de esa voz queda justificado por la misma estrategia que hace que su celebración de la modernidad no ponga en riesgo al sujeto *distinguido* y superior que domina el discurso: la ficción de un linaje familiar consubstancial con la nacionalidad, que Lugones cultivó, como decíamos, desde sus más tempranas intervenciones públicas. En la oda "A la Patria", el ferrocarril puede imponer la velocidad de la expansión mercantil sobre el territorio porque el poema, a través del principio analógico que organiza la figuración en la estética de Lugones[44], hace de las vías férreas el signo de un pasado mítico capaz de otorgar sentido al presente:

> A hombro de monte carga el riel; su acero
> Audaz, evoque con alegre asombro,
> La epopeya en que el sable granadero,
> Barra de luz viril cruzaba en tu hombro.[45]

Ese relato de pasadas glorias militares que dan sentido a lo nuevo porque lo refieren a la tradición, está superpuesto al relato familiar. Se ha insistido en la escasez de confesionalismo biográfico en Lugones.[46] No obstante, parece no menos significativo que Lugones se haya ocupado de hacer literatura con su vida familiar cuando pudo conectarla estrechamente con su figuración pública y con el rol orgánico que quiso para el Poeta –es decir para sí– en el Estado. Notas o marcas de familia, árbol genealógico, ascendencia, linaje, que en Lugones lo son a la vez de un individuo, de una familia y de una clase –*espiritual* antes que social–, ligadas al

ejercicio de las armas en el pasado, de las letras en el presente.[47] En la tan difundida oda "A los ganados y las mieses" el poeta compone un fatigoso inventario de "Las cosas útiles y magníficas"[48] de la patria agroexportadora: paisajes, animales, productos y actividades del campo, tipos y oficios humanos, incluidos entre estos últimos los inmigrantes que, lejos de engrosar la multitud urbana, se mimetizan en la imaginación voluntariosa de Lugones con la Argentina rústica. En relación con ese recuento enciclopédico (que por momentos parece anticipar los afanes omniscientes de Carlos Argentino Daneri, como si Lugones poseyera un aleph nacionalista atesorado celosamente en la finca familiar)[49], el cierre del poema establece una vez más esa jerarquía diferencial que distribuye dos identidades: tras el repertorio en que el poema ha nivelado cereales y hombres, inmigrantes y ganados, la última tirada describe precisamente la celebración del día patrio, pero esta vez sin fuegos artificiales, como para que el desdeñoso Poeta del *Lunario* pueda recuperar una identificación sin fisuras con una comunidad imaginada a su medida. Porque se trata aquí del modo en que "en mi sierra", durante

> Las mañanas de Mayo, el 25
> Nuestra madre salía á buena hora
> De paseo campestre con nosotros,
> A buscar por las breñas más recónditas,
> El panal montaraz que ya el otoño
> Azucaraba en madurez preciosa.[50]

Los protagonistas del pasaje, que celebran ahora el día de la patria "En la gran paz de la campaña *sola*", no forman ya una comunidad ilimitada y horizontal, ni "la familia burguesa" que el Poeta desprecia en el *Lunario*, sino que remiten al sistema de vasallaje y señorío asentado en una herencia familiar premoderna: la madre con "Sus pacíficas trenzas de señora", seguida del "peón y la muchacha" y de "nosotros", la "pandilla juguetona" de los hijos, y "el buen padre jovial".[51] En el poema, la madre comparte con la Patria la inscripción textual de su nombre propio, lo que permite a Lugones hacer casi explícita la identidad entre una y otra:

... misia Custodia.
Que así su nombre maternal y pío,
Como atributo natural la adorna.
Aunque aquí vaya junto con la Patria
Toda Luz, es seguro que no estorba.[52]

Así, el poema, después de haber completado el repaso de las cosas de la Patria, les proporciona un fundamento político que en los dos últimos versos ya ha dejado bien atrás el recuento genérico de lo objetivo (los ganados, las mieses) y afinca en una clase de experiencia particular, biográfica y unipersonal en la que un sujeto privilegiado puede fundirse con la nacionalidad que lo ha nutrido:

¡Feliz quien como yo ha bebido patria
En la miel de su selva y de su roca! [53]

Otra vez, en fin: ¿para quién sino sólo para mí mismo podría hacer versos, lengua, patria?

Si resulta evidente que esta voz de las *Odas seculares* retoma algunos de los principales rasgos del Poeta que abría la enunciación en "Los fuegos artificiales", hay que subrayar también una página del *Lunario sentimental* sobre la que algunas lecturas ya han llamado la atención: Lugones encabezó su extravagante poemario de 1909 con un epígrafe de "Tirso de Avilés" que aparece como advertencia interpretativa o instrucción de lectura:

Antiguamente decían
A los Lugones, Lunones
Por venir estos varones
Del Gran Castillo y traían
De Luna los sus blasones.

Un escudo cuarteado
Cuatro lunas blanqueadas
En campo azul dibujadas,
Con veros al otro lado,
De azul y blanco esmaltado.

Si en el cierre de la oda "A los ganados y las mieses" Lugones se autoinstituía como yo único en su relación privilegiada y dife-

rencial con la substancia nutricia de la patria en tanto madre y tierra; si en el inicio de la oda "A la Patria" se atrevía un sujeto anterior a la nación misma; en este epígrafe del *Lunario* Lugones iba en la misma dirección pero todavía más lejos: anunciaba que quien hablaría en el libro pertenecía a un linaje documentado en verso que, previo a la existencia misma de la nación, prefiguraba su bandera en los colores de esa heráldica señorial con que iba signada la identidad de su apellido.[54]

Como para relativizar todavía más la distancia entre uno y otro poemario, en el sistema analógico que Lugones retoma de las estéticas finiseculares, la oda "A la Patria", concluye con estos versos, aludiendo a "La estatua que concibo, hija de mi estro,/ En tu metal epónimo, *Argentina*":

> Para que como signo de fortuna,
> Que inicia y colma las empresas francas,
> Te evoquen, *cincelada por la Luna*,
> *En plata colosal* de nubes blancas.[55]

Correspondencia entre la imaginación alunada, *lunoniana* o lugoniana de la poesía más nueva y las figuraciones argénteas a que incita, lo mismo que la Luna del *Lunario,* ese nombre propio de la nación, que refulge como el apellido previo del padre del poeta. Difícil imaginar cuánto más que eso pudiera hacerse para cortejar el abandono de todos y la nada.

ANEXO

Notas sobre el ritmo y la rima en el *Lunario sentimental*

A excepción del final del punto 3, y del 4, estas notas reúnen alguna información disponible y más bien básica, de modo que podrán ahorrar trabajo a los legos que fatiguen los temas de este libro pero resultarán ociosas para los especialistas. Creo no obstante que recuerdan cuestiones técnicas cuya consideración es necesaria para entender con qué materia *Lugones procuraba construir una política de la lengua.*

1. Como se lee en el "Prólogo" del *Lunario sentimental*, la denominación "verso libre" usada por Lugones difiere del uso que da a esa expresión la retórica castellana. Para Lugones, "libre" es el verso que, mientras conserva la rima ("esencial para el verso moderno"), se combina con otros de diversa medida o metro; así, para Lugones el ritmo se produce por esa combinación de metros diversos rimados (y no, como en el verso métrico, que garantiza el ritmo porque cada miembro de la estrofa conserva la misma medida, o utiliza una combinación convencionalizada de unos pocos metros –por ejemplo, endecasílabos quebrados por un pie heptasílabo: "es del tiempo en que quise ser caballo / para no ser fantasma"-).

Luego, lo que Lugones llama "verso libre" es lo que se conoce tradicionalmente como verso amétrico, asilábico o irregular.

Lo que la retórica llama "verso libre" o "suelto" (y a veces también "blanco") es, en cambio, el que no forma rima con otro. Por su

parte, T. Navarro Tomás llama "libres" a "los versos amétricos que no obedecen ni a igualdad de número de sílabas ni a uniformidad de cláusulas", es decir que no se somete "a la regulación del acento". Como se ve, Navarro Tomás no hace depender la definición de "verso libre" de la ausencia o presencia de rima, sino del concepto de "cláusula", es decir, los "núcleos de dos o tres sílabas" aglutinados como tales por el acento, y que constituyen el "período rítmico" del verso (el período rítmico, a diferencia del verso, se cuenta no desde la primera sílaba sino desde el primer acento o ictus); por ejemplo: "Del salón en el ángulo oscuro" presenta el esquema rítmico oo **óoo óoo** óo, en el que las dos primeras sílabas, "Del sa-", que son débiles, funcionan como anacrucis, es decir que no cuentan para el período rítmico; en los tres versos siguientes, de diversa medida, la anacrucis es de dos, una y ninguna sílaba respectivamente, pero el período rítmico es el mismo (oo **óoo óoo óoo** óoo): "En el n**i**do desi**e**rto de m**í**sera t**ó**rtola", "El nido desierto de mísera tórtola", "Nido desierto de mísera tórtola" (Bello, *Métrica*, citado en Navarro Tomás, p. 37). Se supone que un estudio detallado del ritmo del *Lunario* debería demostrar que en buena medida la armonía se persigue por la combinación de versos dispares con períodos rítmicos predominantemente coincidentes o compatibles.

2. Navarro Tomás incluye el "Himno a la Luna" del *Lunario* como ejemplo de lo que denomina "verso semilibre" usado por los modernistas:

La versificación semilibre no se desliga enteramente de los paradigmas tradicionales. Mantiene en considerable proporción los metros conocidos y se sirve ordinariamente de la rima. Su peculiaridad consiste en introducir versos cuya acentuación no concuerda con los habituales tipos rítmicos de sus respectivas medidas[56]. Se distingue la versificación semilibre de la silva de metros distintos[57] por la admisión de los referidos casos de acentuación irregular. Los versos de *Augurios*, de Darío, en *Cantos de vida y esperanza*, 1905, oscilan entre tres y catorce sílabas, pero la mayor parte, 53 de los 67 del conjunto, corresponden a medidas comunes, inferiores a las diez sílabas. Sirve de fondo el ritmo homogéneo de los versos impares de 3, 5, 7, 9 y 11, los cuales represen-

tan más del 80 por 100 de la composición (...). Bajo la forma de silva aconsonantada[58], el "Himno a la Luna" de Lugones mezcla versos de todas las medidas entre cuatro y quince sílabas, con predominio de las de 7, 9, 10, 11 y 12. Muchos de estos versos corresponden a sus ordinarios tipos rítmicos. Entre el primer centenar de la composición, 20 son endecasílabos comunes; 3, endecasílabos dactílicos[59]; 16, heptasílabos; 9, eneasílabos; 8, octisílabos, y 6 alejandrinos. En suma, más del 60 por 100 de los versos corresponden a tipos métricos normales. Una clara armonía de elementos rítmicos identificables domina sobre la ametría del conjunto (pp. 451-452).

En relación, entonces, con los metros predominantes que contabiliza en el "Himno a la Luna" (7, 9, 10, 11 y 12), el mismo Navarro Tomás anota para su uso por el modernismo en general que:

1. El endecasílabo redujo algo su representación en el modernismo si se lo compara con su uso durante el romanticismo, pero se mantuvo entre los metros más usados y prestigiados.
2. El eneasílabo se jerarquizó.
3. El dodecasílabo adquirió particular desarrollo, sobre todo en su variedad polirrítmica (es decir, con acentuación variada en el mismo poema).

Podemos agregar que el heptasílabo es casi tan prestigioso entre los metros menores en la lírica castellana como el endecasílabo entre los de arte mayor. El uso del decasílabo puede pensarse como algo más característico del modernismo; antes se encontraba esporádicamente en composiciones populares, aunque lo habían usado también Sor Juana y Bécquer.

Según Navarro Tomás, en el modernismo la influencia de "la corriente simbolista empujó hacia la liberación del verso de toda preceptiva formal. Una manifestación de este impulso consistió en la ilimitada mezcla de versos distintos en amorfa serie de silva" en la cual "se abrió el más amplio margen a la mezcla de versos de distintas medidas, al arbitrio del poeta (...). Ensanchó la poesía modernista el cuadro de la métrica hasta límites que en ningún otro período se habían alcanzado" (p. 468).

Max Henríquez Ureña anota que "El modernismo rompió con los cánones del retoricismo pseudoclásico, que mantenía anquilosado el verso dentro de un reducido número de metros y combinaciones". Y agrega un lugar común respecto del ritmo de la poesía modernista: "En muchos casos cobraron nueva vida medidas y estrofas que ya habían sido cultivadas por los clásicos españoles", señalando precedentes de las innovaciones métricas de Darío en la "gaita gallega", en Boscán, en Gonzalo de Berceo o en Gómez Manrique (pp. 12-13).

A las observaciones citadas hay que agregar, finalmente, que el impulso modernista de renovación de las formas rítmicas de la poesía se nutre de una lectura de la poesía francesa finisecular que va del parnasianismo al simbolismo. En ese contexto hay que citar especialmente, como lecturas atentas de los modernistas, el libro de Banville, *Petit traité de poésie française* (1872) –donde, a partir de las libertades del verso de V. Hugo, se propone una teoría del valor fonético-semántico de la rima–, y en las poéticas de Mallarmé ("Crise de vers" –1886, 1892, 1896–, "La musique et les lettres" –1894-) y Verlaine; en todas esas lecturas francesas se organiza una poética de vaivén entre innovación y renovación, libertad y reglas, juego novedoso con o sobre metros y ritmos tradicionales.

3. Por su parte, Hervé Le Corre propone que "Es interesante notar cuán próxima está la `silva' lugoneana de los esquemas estróficos tradicionales. I. Paraíso escribe: `este tipo de verso libre se parece a un esquema métrico tradicional: a la silva (...) Sin embargo, se aparta de la silva (...) en que mezcla pares e impares con absoluta tranquilidad". Otra diferencia aparece en lo que se refiere a la disposición rítmica: en lugar de tratarse de `rima consonante libremente dispuesta' [definición genérica de la disposición rítmica de la silva], "la combinación de las rimas obedece a modelos estróficos tradicionales" (p. 96). A continuación, Le Corre muestra cómo en "Luna marina" el análisis de la disposición rímica de versos libres va organizando el poema en estrofas, es decir agrupando los versos de a cuatro –o cinco– mediante la rima (ABAB/CDCD; ABAB/CDCD; ABAAB; ABBA/CDDC; etc.); así, "la

estrofa lugoneana mantiene una relación clara con los modelos clásicos" a través de la rima, modelos sobre los cuales introduce a la vez procedimientos de ruptura; por ejemplo en los ocho últimos versos de "Luna marina" (ABBACAC; A) que se pueden descomponer como dos estrofas de cuatro o una de siete más un verso final, tipográficamente destacado, el cual rompe con el modelo estrófico tradicional convocado antes por la disposición rímica.

Le Corre adhiere así a la tesis según la cual en Lugones la rima "cristaliza lo esencial del verso, es decir, para los modernistas, la unidad fónico-semántica"; dicho en otros términos, en la poética de Lugones la rima es el elemento del ritmo con el que se opera en el plano fónico lo que el poema propone en el plano semántico. Esa tesis es indiscutible cuando se la atribuye a las intenciones y programas de los modernistas, a sus poéticas más o menos explícitas. Ante los textos, en cambio, la tesis suele hacerse discutible en no pocos casos, pues depende de una operación de lectura que suele jugarse en el plano de la connotación. A veces, no obstante, es decidible, y en tales casos sirve como ejemplo de realización textual de la poética modernista (que en ese punto, no obstante, no hace más que retomar un imperativo de armonía o correspondencia fónico-semántica presente en numerosísimas poéticas más o menos modernas). Los ejemplos de Le Corre son estos:

– (De "El sol de medianoche")
El agua, mar adentro
en su propia plenitud se aísla
y toda la inmensidad tiene por centro
el punto obscuro de la última isla

Según Le Corre, "Las palabras rimadas esbozan lo esencial de la geografía plenilunar y acuática (circularidad, hondura)"; se podría detallar, por una parte, la obvia familiaridad denotativa de "aísla" e "isla"; y sobre todo la semejanza connotativa entre "adentro" y "centro" –claramente reforzada por, o concurrente con, la rima–, que a su vez subraya la asociación semántica entre "*inmensidad* tiene por centro" y "mar adentro". Le Corre agrega que "Se nota también el recurso muy modernista a la repetición vocá-

lica: la `u' (en las sílabas que llevan el acento rítmico además: plenitud, punto, obscuro, último), el grupo `i-a'" (p. 97); las consecuencias interpretativas de esta observación resultan menos decidibles (que el predominio de la "ú" pueda guardar alguna correspondencia con el campo semántico predominante de la estrofa, o que establezca una familiaridad semántica entre "plenitud", "punto", "oscuro" y "última" parece difícil de contrastar).

– (De "Luna marina")
La luna en lo más hondo
del horizonte atarda su descenso;
y como un resto de agua en el fondo
de un cántaro inmenso
...

Le Corre postula aquí un paradigma (semejanza semántica) de las palabras que riman (hondo, descenso, fondo, inmenso).

Pero junto a esos sistemas fónico-semánticos que apelan a las competencias de un lector de poesía relativamente convencional, el *Lunario* despliega rimas audaces, extrañas o insólitas que, o bien sólo pueden leerse como destinadas a la provocación, o bien sólo podrían decodificarse como equivalentes de asociaciones semánticas si se dispone de las competencias esotéricas del iniciado:

Y la luna en enaguas
como propicia náyade
me besará cuando haya de
abrevarme en sus aguas
.....
La luz que tu veste orla
Gime de verse encadenada por la
Gravitación de sus siete soles
.....
A tu suave petróleo
el bergantín veloz,
no se sabe si es mole o
fantasma precoz
.....
Ante mi ventana, clara como un remanso
de firmamento, la luna repleta
se puso con gorda majestad de ganso
a tiro de escopeta

En este sentido, se ha dicho más de una vez que hay un señalamiento autorreferencial o metapoético en "El taller de la luna":

> Es que la fútil luna
> La construcción de las cuartetas importuna.
> Por eso el triste vate,
> Con un arte más alto que el Himalaya,
> Lima la ya perfecta siempre mal, ¡y malhaya
> A la pérfida luna que su éxito combate!

Poemas como el precedente, o como "Un trozo de selenología", subrayan el carácter más crítico que poético del *Lunario sentimental* (según López Velarde en Lugones "el sistema poético hase convertido en sistema crítico"). En efecto, buena parte del libro –la más provocativa o llamativa– parece una desarticulación del lugar común poético o del "buen gusto", focalizado en la figura de la luna (una idealización contra la cual el *Lunario* despliega prosaísmos, coloquialismos, ripios y disonancias).

Junto con eso, hay que subrayar, como lo hace Le Corre (aunque en términos demasiado categóricos) que "la rima muestra otra vez el interés puramente formal de Lugones por el material lingüístico (...). Ese interés participa de la independización del significante, una `anti-mímesis' intuida ya en el prólogo [de Lugones] a *Castalia bárbara*: `La naturalidad no resulta de la objetivación: está en la obra misma del poeta de tal modo, que si (por suposición absurda) un hombre llegara a producir una obra extraña a la naturaleza, esta obra, en el hecho de haberse producido, sería ya natural; no constituiría más que un nuevo fenómeno'".[60]

4. Lo cierto es que esas rimas disparatadas (irrecuperables como realización fónica de equivalencias o conexiones semánticas) alternan su efecto desidealizante, desmitificador o caricaturizante con segmentos en los que el poemario mantiene la alabanza romántico-modernista de la luna según procedimeintos aceptables para la convención vigente. Porque si la luna es el blanco de ataque del libro en tanto combate contra la automatización del gusto modernista, es a la vez exploración de una relación oscura

pero fatal que el poeta atribuye a su destino –solar y lunar a la vez, según los misterios del ocultismo y la teosofía, según su apellido y su sino astrológico–, exploración en la que se juega una concepción desgarrada del amor: la luna es el analogon de la "novia eterna y lejana" e "imposible", y entonces las imposibilidades de referirla, de plasmarla poéticamente (vg. "El taller de la luna") no son solamente escarnio del idealismo poético precedente, sino a la vez registro crítico autorreflexivo de la propia imposibilidad de fusionar sujeto y objeto, amante y amada.[61]

En "Los fuegos artificiales" puede verse cómo ese tono *serio* se recupera cuando el sujeto de la enunciación deja momentáneamente a un lado la contemplación de la multitud plebeya entregada al espectáculo de los fuegos, y reestablece una relación solitaria (por momentos casi solipsista) con lo cósmico:

> Con plenitud silenciosa
> El cielo obscuro germina centellas,
> Y entre racimos de estrellas
> Se encanta una noche rosa.
> .....
> La noche sobre el mundo nuevamente se abate
> Con sus cálidas sombras y su olor de combate;
> Y el esquife de humo que entre dos astros surte,
> Va a encallar en la luna como en lejano lurte
> Que al ras de las aguas tiembla,
> Con un polar reflejo de Orcada o Nueva Zembla.

Incluso en "A mis cretinos", cuando el sujeto lírico abandona o atenúa la imprecación hacia sus adversarios, se produce –como estrategia de distinción jerarquizante del yo– una remistificación o re-idealización del intercambio entre el poeta y la luna (véase especialmente sección V, estrofas 29 a 32: "Largamente vibradas/ [...] Como yo la cabeza".

En este sentido, el "Himno a la luna" condensa el juego de afirmación-negación que organiza todo el poemario: "Yo te hablaré con maneras corteses/ Aunque sé que sólo eres un esqueleto". Por otra parte, conviene en este sentido leer conjuntamente los prosaísmos y las metáforas antipoéticas del texto y la enunciación ritual en segunda persona, que en el inicio del poema se inscribe

como *denegación* de un imaginario místico y mítico, de resonancias a la vez paganas, sexuales e iniciáticas o mistéricas.

Bibliografía citada y básica:

BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973.

BALBIN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962.

HENRIQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1954.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, UBA, 1961.

LE CORRE, Hervé. "Estética e ideología en el *Lunario sentimental*" en *Punto y raya*, 1, noviembre de 1994, PUP, pp. 89-108.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, J.. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.

MONTELEONE, Jorge. "Leopoldo Lugones: el cuerpo doble", en Azar, Inés (ed.), *El puente de las palabras*, INERAMER, 1994.

NAVARRO TOMAS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Guadarrama-Labor, Madrid-Barcelona, 1973.

. *Arte del verso*, México, Compañía General de Ediciones, 1959.

RIQUER, Martín de. *Resumen de versificación española*, Barcelona, Seix Barral, 1950.

Notas

1 "LUGONES A LOS ULTRAÍSTAS", en *Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*, México, FCE, 2000, p. 219

2 Rivera, Jorge B., "Sí y no de Leopoldo Lugones", *Crisis*, n° 14, Buenos Aires, junio de 1974, p. 10.

3 Lugones, L.,*Los crepúsculos del jardín*, "Prefacio", *Obra poética completa*, Madrid, M. Aguilar, 1948, p. 107.

4 Lugones, L., "Prólogo", *Lunario sentimental*, Buenos Aires, Manuel Gleizer ed., 2° ed., pp. 8 y 9.

5 "Prólogo" al *Lunario*, op. cit., p.8.

6 Giusti, Roberto F., "A propósito del *Lunario sentimental*", en *Nosotros*, II, 22-23, julio-agosto 1909, pp. 294. Sobre la lectura contenciosa que Giusti hace de Lugones y de su rechazo de la sociabilidad entre escritores, véase Delgado, Verónica, "Giusti crítico de Lugones en *Nosotros* (1907-1911)", *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, 8, 2001, La Plata, pp. 56-68.

7 Ara, Guillermo, *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Editorial La Mandrágora, 1958, pp. 87, 88, 90, 102.

8 *Lunario sentimental*, op. cit., "A mis cretinos", pp. 17-23.

9 *Lunario sentimental*, op. cit., "A Rubén Darío y otros cómplices", pp. 25-27. En "A mis cretinos" Lugones usa heptasílabos, es decir un metro impar y por tanto más vinculado a la poesía culta. En "A Rubén Darío...", emplea, por una parte, cuartetas de hexasílabos en rima aguda –lo que remite casi directamente a la poesía medieval, al Marqués de Santillana y al romancillo o romance corto–, y cuartetas de octosílabos; por otra, una tópica medieval-caballeresca bien reconocible. La composición refuerzan así la divergencia de las dedicatorias, que separan a los pares del resto de los lectores, es decir de los incompetentes.

10 "Prólogo", *Lunario sentimental*, op. cit., pp. 17-23, pp. 11 y 13.

11 Ibid., p. 13. Respecto de esa cuestión técnica, remito al Anexo de este capítulo.

12 Lugones, Leopoldo, *Antología poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, "Colección Austral", Selección y Prólogo de Carlos Obligado; se trata del hijo de Rafael Obligado. Poeta, traductor y crítico, Carlos Obligado (1890-1949) se destacó además como interventor de gobiernos surgidos de golpes militares, en la Facultad de Filosofía y Letras y más tarde de la Universidad de Buenos Aires.

13 Las registra Horacio Jorge Becco en su *Leopoldo Lugones: Bibliografía en su centenario (1874-1974)*, Buenos Aires, Ediciones culturales Argentinas, 1978, pp. 55-56. En general, más detallado parece el recuento de Lermon, Miguel, *Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Maru, 1969, p. 111.

14 Se citan en adelante según *Lunario sentimental*, Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, 1926, 2ª edición; y *Odas seculares*, Buenos Aires, Arnaldo Moen y Hermano editores, 1910, 1ª edición.

15 *Lunario sentimental*, op. cit., p. 113.

16 Ibid., p. 121.

17 Ibid., pp. 113-117.

18 Lugones, L., *Odas seculares,* op. cit., p. 13.

19 En este punto, retomo en alguna medida la lectura de Jorge Monteleone, para quien el sujeto "sobrehumano y excepcional que crean los textos de Lugones" vuelve irrelevantes las divisiones que la crítica ha establecido a veces en el conjunto de su obra; en su prólogo a Lugones, L., *Los doce gozos y otros poemas*, Buenos Aires, CEAL, "Colección Los Grandes Poetas" n° 53, p. 3; también la reconsideración de esa tesis en su "Leopoldo Lugones: el cuerpo doble", en Azar, Inés (comp.), *El puente de las palabras*, Washington, OEA, Col INTERAMER, 1994, pp. 293 y sigs..

20 Borges, Jorge Luis, *Leopoldo Lugones*, op. cit., p. 38.

21 En Borges, J.L., "Las nuevas generaciones literarias", *El Hogar*, febrero de 1937, reproducido en ibid., p. 78.

22 Para decirlo con una fórmula conocida que, aunque simplifica, resume el punto: cuanto más modernismo, más artificio; luego, a más modernismo, vanguardismo en ciernes. Es decir: atención por momentos excluyente de la compostura verbal del poema, y por tanto exhibición del procedimiento y relativa autonomización del significante, extrañamiento referencial, proliferación de la metáfora hasta obturar su funcionalidad respecto de la representación, ruptura sistemática de los códigos retóricos y culturales. Aunque convenga relativizar esta conexión en la que Borges insistió tanto, también es cierto que algunos críticos han establecido las estrategias particulares con que el *Lunario* propone este tipo de textualidad: la metáfora prosaica y la incongruencia semántica, la parodia de lugares comunes poéticos, las rimas extrañas, la disonancia, el uso de jergas y registros *antipoéticos*, la deformación caricaturesca. Véase especialmente Cavallari, Héctor M., "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones: parodia textual y configuración discursiva", *Revista Iberoamericana*, vol. LII, nº 137, octubre-diciembre 1986, pp. 895 a 907.

23 Acerca del decadentismo: Pierrot, Jean, *L´imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, 1963. Respecto de la proximidad pública de Lugones con el decadentismo y el modernismo, basta recordar lo primero que de él escribiera Rubén Darío: "Unos sonríen, otros aplauden condicionalmente, otros le declaran decadente de remate. (...) Es uno de los `modernos', es uno de los Joven América.(...) Mi pobre y glorioso hermano Julián del Casal hubiera amado mucho a este hermano menor que se levanta en la exuberancia de sus ardores valientes y masculinos, obsedido por una locura de ideal. (...) su temperamento de artista puro, su espíritu violento y vibrante, su vocación manifiesta e invencible para padecer bajo el poder de los Pilatos de la mediocridad"; en Darío, Rubén, "Un poeta socialista. Leopoldo Lugones", en *El Tiempo*, Buenos Aires, 12/5/1896, reproducido en *Las primeras letras de Leopoldo Lugones,* op. cit., pp. 31-32. También, la semblanza del joven Lugones con que la revista *La Biblioteca* de Gruossac presenta al poeta en la sección "Redactores de *La biblioteca*" (año II, tomo V); en la entrega de agosto de 1987 se adelantaba, bajo el título "La voz contra la roca", la "Introducción" de *Las montañas del oro.*

24 Sobre tales tensiones como características del modernismo: Rama, Angel, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Angel

Rama, 1985; y Montaldo, Graciela, *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Ed., 1994.

25 *Lunario sentimental*, op. cit., p. 119.

26 En "Nuestros propósitos", firmado por "La Dirección" de la *Revista de América*, Buenos Aires, nº 1, 19-8-94, incluido en en Gullón, Ricardo –ed.–, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 47-48. Entre los textos clásicos de Darío al respecto se cuentan, por supuesto, las "Palabras liminares" a *Prosas profanas* (1896), en *Poesías*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 179-181.

27 Gwen Kirkpatrick desarrolló con amplitud la tesis según la cual Lugones es una de las principales voces de un quiebre interno del modernismo: *Los crepúsculos del jardín* empuja la poética encabezada por Darío contra sus propios límites, tras lo cual –sostiene Kirkpatrick– el *Lunario sentimental* lo ataca como a un orden establecido o un sistema y lo deja atrás; en su análisis del aporte lugoniano a ese legado disonante, resulta de particular interés el trabajo del poemario con ciertos materiales de la modernidad y la masificación, como la parafernalia cotidiana y el movimiento callejero de las nuevas clases medias, la ciudad y la plaza pública, la tecnología. En cambio, la idea de que la figura de poeta del *Lunario* se aparta del ideal aristocrático del modernismo y desciende al escenario popular –apropiada para pensar cómo algunos poemas del libro anticipan poéticas posteriores– puede resultar exagerada si se la integra en el transcurso de las figuras de sujeto de la escritura de Lugones en general (Kirkpatrick, G., "*Lunario sentimental* and the Destruction of Modernismo", *The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 144-169).

28 *Lunario sentimental*, op. cit., p. 121.

29 *Las limaduras de Hephaestos: I. Piedras liminares*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hno. Ed., 1910; *Las limaduras de Hephaestos: II. Prometeo (Un proscripto del sol)*, op. cit.; *Didáctica*, Buenos Aires, Otero y Cía. impresores, 1910.

30 A los pocos días, el 25 de mayo, *La Nación* publicaba en su número extraordinario dedicado a la celebración del Centenario, el *Canto a la Argentina* de Rubén Darío y la oda "A los ganados y las mieses" de Lugones.

31 Hay que anotar que, aunque puedan establecerse parentescos entre uno y otro libros en cuanto a los recursos utilizados, el contexto de cada obra provoca a veces una funcionalidad y por tanto una significación divergentes. Por ejemplo, los prosaísmos de las *Odas* son más bien del tipo de los que Saer le hace recitar al personaje de su novela de 1966: parecen completamente desligados de cualquier propósito desmitificador o rupturista, y se inscriben ahora en función de la representación pedagógica de objetos, actividades, tipos, paisajes, etc. Esta observación no deberá impedir, no obstante, que tales parentescos se tomen como punto de partida para una lectura de las tensiones que permanecen también en las *Odas* y que persisten luego de ese libro.

32 *Odas seculares*, op. cit., p. 9.

33 Ibid., p. 10.

34 Mireya Camurati lo atestiguaba al anotar que "en opinión de muchos críticos, las *Odas seculares* marcan el punto en que Lugones encuentra su voz más auténtica, tono que perdurará, acendrado, hasta los *Romances del Río Seco,* el libro póstumo, de 1938"; en su "Dos cantos al Centenario en el marco histórico-social del modernismo en la Argentina", *Revista Iberoamericana*, vol. LV, números 146-147, enero-junio 1989, p. 120. La implicación entre "autenticidad" como criterio de valor estético, *virilidad* o reducción del amaneramiento esteticista como criterio de juicio moral, y lo nacional como tema y materia de representación, parece una constante en estas tendencias críticas, y puede verse ya en la reseña de Giusti (op. cit.).

35 Irazusta, Julio, *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969, p. 22.

36 Obligado, Carlos, "Prólogo", en Lugones, L., *Antología poética*, op. cit., pp. 10; 11; 14.

37 Ara, Guillermo, *Leopldo Lugones*, op. cit., pp. 104-105.

38 Ibid., p. 109, última cursiva nuestra.

39 Lugones, L., *El payador y antología de poesía y prosa*, op. cit., p. 20.

40 *Odas seculares*, op. cit., p. 9.

41 Si se quiere, el texto teatraliza la lógica bíblica de la creación mediante el acto de habla: "Y dijo Dios: Sea la luz, y fue la luz", con que la divinidad se distingue del hombre, cuya palabra nomina lo ya creado (Génesis, I, 3).

42 *Odas seculares*, op. cit., p. 10-11.

43 Ibid., p. 11.

44 Sobre el principio analógico de la estética lugoniana, de raíz simbolista, véase especialmente el trabajo de Jorge Monteleone, "Lugones: canto natal del héroe", en Montaldo, Graciela (comp.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, pp. 163-180.

45 *Odas seculares*, op. cit., p. 11.

46 Sin duda hay otro núcleo problemático allí, en esa narración de la vida, menos reticente de lo que se cree, como otro de los géneros donde explorar los conflictos que recorren la diversa escritura de Lugones (y al respecto habría un episodio clave en la interrupción del "Itinerario de ida y vuelta" que Lugones comenzó a publicar en *La Nación* en 1931, pero también en numerosos pasajes anecdóticos dispersos: en la *Historia de Sarmiento*, en *El payador*, entre varios otros títulos).

47 En 1894 el joven Leopoldo diserta en Santiago del Estero, al inaugurarse una estatua del Coronel Lugones, su antepasado, a quien trata de "héroe de mi raza... Tú tenías la espada, yo tengo la pluma". Carlos Romagosa, en la carta con que presentó al joven poeta Lugones ante el director de *La Tribuna*, decía que Lugones pertenecía a "una familia pobre pero distinguida". Para Irazusta, la distinción estaba en "el viejo arraigo en la tierra, en los servicios públicos de los antepasados a lo largo de varias generaciones" (en Irazusta, J., *Genio y figura de Leopoldo Lugones,* op. cit., p. 23). De ahí en más, puede seguirse la constante ficcionalización de ese linaje fundador que el poeta se adjudica y que los demás le reconocen. En su poesía ese tópico emerge de manera intermitente, como en el pasaje de "A los ganados y la mieses" que citamos más abajo, o en la "Dedicatoria

a los antepasados (1500-1900)" que inicia los *Poemas solariegos* (1928) y que, naturalmente, se contaba entre las preferencias de Borges: "Sus mayores fueron conquistadores asturianos y militares de nuestra Guerra de la Independencia. Los conmemora en aquel sencillo y fuerte poema [...]" (Borges, Jorge L., "Introducción" a Leopoldo Lugones, *Antología poética*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1994, 2ª ed., p. 8).

48 Tal es el subtítulo que, después de la oda "A la patria", encabeza las tres piezas siguientes del libro (*Odas seculares,* op. cit., p. 15).

49 Cabe recordar que, tras otros precedentes no sólo argentinos, a este poema de Lugones –al año siguiente Enrique Banchs publicó su "Oda a los padres de la patria"– le siguió casi una tradición poética del inventario patriótico, en la que se destacan *Argentina* (1927) de Ezequiel Mrtínez Estrada (ese otro grávido legado lugoniano) y la "Enumeración de la Patria" (1942) de Silvina Ocampo.

50 Ibid., pp. 105-106.

51 Ibid., pp. 106-109.

52 Ibid., p. 106.

53 Ibid., p. 109. María Teresa Gramuglio señala éste y otro pasaje de la "Oda a los ganados y a la mieses" como las zonas del texto en que Lugones se aparta de la adhesión del libro al "nacionalismo oficial", se aproxima a "las críticas alarmadas que por esos años emergen en el discurso del nacionalismo espiritualista", y construye "una imagen de escritor como autoimagen, cuya cualidad auténticamente nacional se define en múltiples niveles, formales e ideológicos, y que recupera elementos del ideario nacionalista no liberal de gran eficacia simbólica, como son los mitos sustanciales de la tierra, la estirpe y la sangre"; en su "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor", *Hispamérica,* XII, 64-65, 1993, pp. 15 a 18.

54 Una versión conocida dice que quien anotició a Lugones acerca de ese blasón heráldico de los antiguos 'Lunones' fue Rubén Darío. El dato permite insistir, precisamente, en que aun a través la relación de Lugones con el modernismo viene alentada la construcción de una subjetividad que confluya en su concepción *estatalista* del escritor.

55 *Odas seculares*, op. cit., p. 13, cursiva nuestra.

56 Es decir, que alteran el ritmo convencional del verso de esa medida cambiando de lugar los acentos.

57 Silva (selva en latín) es una metáfora cristalizada en la poética castellana para referir composiciones de estructura muy flexible o miscelánea: versos de extensión variable, rima no fija; los especialistas tienden, no obstante, a identificar la silva más canonizada con la del siglo de oro, es decir la composición que no se sujeta a orden alguno de rimas ni estrofas pero que consta o bien de endecasílabos, o bien de endecasílabos y heptasílabos, como las *Soledades* de Góngora: "Era del año la estación florida/ en que el mentido robador de Europa/ (media luna las armas de su frente, / y el Sol todos los rayos de su pelo),/ luciente honor del cielo,/ ...".

58 Es decir, de rima consonante.

59 El endecasílabo común es el que lleva los acentos rítmicos en cuarta y octava, pero se consideran "comunes" por lo menos cuatro variantes. Endecasílabo dactílico es el acentuado en las sílabas 4-7-10, y sobre todo en las 1-4-7-10: "¿**C**ómo pudi**s**te tan pr**o**nto olvid**a**rte?".

60 *Castalia bárbara* (1897) de Ricardo Jaimes Freyre, ensayaba la mezcla de versos de medida diferente; en su prólogo al poemario, Lugones enfatizaba la doctrina según la cual "el estilo es el ritmo" (Lugones, L., "Castalia bárbara", en Gullón, Ricardo –ed.–, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 302-312).

61 Para ampliar este punto véanse especialmente Le Corre y Monteleone.

8. La espada y el puñal (sobre el penúltimo Lugones)

El país parece sumido en una profunda confusión espiritual; y atribuyo esta confusión a tres clases de potencias: las primeras son las potencias demoníacas. *El país está rodeado por estas potencias preternaturales, que parecen influir incluso en su clima. Hay a lo largo de nuestro territorio tormentas extrañas, que se desencadenan con una misteriosa resonancia espiritual y cósmica.*

Carlos A. Disandro, 1965[1]

La figuración a la vez catastrófica, satánica y meteorológica de la cita de Disandro, advierte sobre la persistencia de ciertos lugares comunes de la cultura de las ultraderechas argentinas. Algo así como una colección de pasajes, *correspondencias* funcionales y productivas entre violencia política y literatura fantástica. Pasajes y conexiones que Lugones contribuyó como pocos a establecer, y que predicadores como Disandro supieron ver y retomar hasta muchos años después.

Toda esa constelación puede hacerse girar en torno de la cita mil veces repetida y repudiada: "Ha sonado otra vez, para bien del mundo, la hora de la espada". Porque sobre ese *objeto* –el filo de un acero trabajado por un arte que quiere enceguecer a casi todos– pesa el mismo tabú mítico u ocultista que hacía de "*las fuerzas extrañas*" la figura de un poder que sólo puede empuñar la minoría de los mejores; ahora, veinte años después, ya está visto que los otros, los más, no hacen con esa caja de Pandora sino desatar "potencias demoníacas" y "tormentas extrañas". Se ha notado más de una vez, por otra parte, que el puñal o la espada pueden conducirnos de principio a fin por los escritos de Lugones porque estetizan una política del mando y politizan a su vez un arte que se quiere aristocrático pero enmascara a medias su ilusión mo-

narca. Sabemos, no obstante, que ese Lugones no era tan singular si se procura releer esos desafíos y las disputas públicas más o menos escandalosas que provocaban en el clima de ideas y retóricas que la primera posguerra aceleró en Buenos Aires, dando lugar a nuevos modos colectivos de urdir y legitimar las relaciones entre cultura, política y violencia, que van desde el espectacular crecimiento de la Liga Patriótica hasta las mezclas doctrinarias que eran capaces de componer y recomponer con velocidad vanguardista las juventudes políticas y literarias de los años veinte.

Lugones había precipitado esa fase decisiva de su carrera en 1923, con las conferencias militaristas del teatro Coliseo. Pero mientras prodigaba esos desafíos, su voz cultivaba inflexiones complementarias (nunca del todo divergentes). Por una parte, proseguía con la serie de sus trabajos sobre la cultura griega clásica;[2] por otra, publicaba algunos de sus textos poéticos y ficciones que, en relación inversamente proporcional a sus campañas de prensa y demás panfletos, se cuentan entre sus escritos menos leídos, poco o nunca reeditados, y escasamente comentados. Las conferencias pro-fascistas del Coliseo se pronuncian en julio de 1923. Entre agosto de ese año y abril del siguiente el diario *La Nación* publica los relatos que se incluirían poco después en el libro *Cuentos fatales*, casi simultáneo con el discurso de Ayacucho; mientras, Lugones va entregando a *La Nación* los artículos que en 1925 reunirá en *La organización de la paz*, al que le sigue, en 1926, su única novela, *El ángel de la sombra*.

La proximidad entre esas intervenciones ideológicas y esos textos literarios propone por sí misma interrogar en qué medida las ficciones traman a su modo problemas que Lugones está organizando también en otro lado; cómo la distorsión narrativa intenta legitimar la orientación cada vez más política y menos poética que a partir de esos años tomará la carrera del escritor. Qué imagina y qué narra Lugones mientras proclama "la hora de la espada". O, para decirlo con Noé Jitrik, cómo pueden haberse relacionado el "conjunto de ilusiones" ocultistas de los *Cuentos fatales* con esas otras ilusiones, "la de las armas, la de la fuerza, la de la autoridad, la de la raza";[3] una relación que en discursos como el de Disandro aparece acatada, asimilada como doctrina. Se puede

responder, creo, que en algunas de esas ficciones lugonianas alguien imagina el lugar que alguien desea ocupar en las políticas del Estado a costa de un abandono de la literatura (figurado a su vez como sacrificio fatal); que ese deseo se cursa allí porque, mientras los géneros pragmáticos de la política no podrían decirlo del todo, la literatura puede escribirlo con todas las letras; o mejor, para el caso, la literatura puede decir de sí misma que –mientras soñaba lo contrario– ha sido cultivada para terminar sirviendo a ese deseo, para preparar ese lugar.

Con *El ángel de la sombra*, la novela que publicó en 1926, Lugones conoció uno de sus más rotundos fracasos de lectores y de crítica. El libro narra los infortunios del amor secreto entre Luisa Almeida, hija de una familia patricia de Buenos Aires, y Carlos Suárez Vallejo, poeta, pobre y –en apariencia– plebeyo. El texto apela con profusión a la tópica de la novela sentimental de folletín, es decir a los estereotipos de la erótica tardomodernista; pero el relato define su diferencia respecto de la literatura de consumo de la época, como ha señalado María Teresa Gramuglio, cuando la intriga se organiza con arreglo a las doctrinas teosóficas que Lugones cultiva desde su juventud y que saturan el relato: Luisa es, en realidad, un ángel, caído a la condición carnal con la misión de redimir a Suárez Vallejo y –lo que más importa aquí– prepararlo para cumplir un destino superior. Gramuglio ha propuesto, mediante hipótesis biográficas y sociológicas, leer la novela en relación con el casi silenciamiento poético de Lugones y su giro drástico a la política después de 1927: sus amoríos clandestinos, y la fijación de su proyecto estético en las fronteras ya percudidas del modernismo, adoptado por las formas más vulgarizadas de la cultura popular, ofrecen bases para una explicación de ese paso de la literatura a la política.[4] Es posible detenerse además en ciertas evidencias, a partir de los lazos de la novela con los *Cuentos fatales*; conexiones que están no sólo en la materia teosófica y orientalista de uno y otro libro, sino también en el sistema de encadenamiento de narradores que entre los cuentos y la novela mantienen casi la misma subjetividad enunciativa, con la que Lugones insiste sobre una figuración de sí mismo. En *El ángel de la sombra*, la historia de Luisa y Suárez Vallejo es narrada por éste a "Lugo-

nes", como extenso prolegómeno para un misterioso encargo que el desdichado amante, ahora miembro de la maldita secta oriental de los *haschischins*, trae para el poeta (encargo que no nos es revelado a los lectores). Esa primera situación narrativa, que da el marco para el relato del amor angélico, permite a "Lugones" recordar al lector que sobre tal secta "dije todo cuanto puedo publicar sin felonía en la narración titulada *El puñal*".[5] En ese cuento, el tercero de los *fatales*, se revelaba que también el narrador de los dos primeros ("El vaso de alabastro" y "Los ojos de la Reina") era "Lugones", a quien en los tres relatos le son comunicadas extrañas experiencias por parte de quienes las han protagonizado, y en "El puñal", además, "quizá un mandato" ubicado narrativamente de modo casi idéntico al encargo de la novela.

El paso del puñal a la espada, de la ficción literaria a la autobiografía enigmática, o mejor, la estrategia que consiste en autorizar las *acciones* de Lugones mediante las ficciones protagonizadas por "Lugones", parece confirmado por algunos episodios de lectura. Pienso, por ejemplo, en el tenor de las notas que el hijo de Lugones agregó a "El puñal" en la segunda edición de los *Cuentos fatales*, donde propone que lo narrado por su padre sobre la secta de los asesinos "ajústase una vez más a la realidad", informa del carácter biográfico de varios personajes secundarios, y asegura que "esa extraña arma [el puñal del relato], cuya descripción corresponde exactamente a la realidad física, permaneció años de años sobre la mesa de trabajo de mi padre".[6] O el comentario que Miguel Lermon agrega al registro bibliográfico del libro: "En la narración de ese episodio, posiblemente real, posiblemente una ficción, hay algo imponderable, tan misterioso [...]".[7]

En relación con ese continuo ficcional entre narrador y escritor, también la novela presenta algunos pocos pero llamativos indicios. El texto, en principio tan alejado de las activas preocupaciones políticas de Lugones, ofrece sin embargo una clave de tipo histórico. Después de consumar clandestinamente su amor con Luisa y antes del desdichado desenlace de la relación, Suárez Vallejo conoce a su futuro introductor en la secta de los asesinos; éste le revela no sólo la naturaleza angélica de su amada, sino además un motivo adicional por el cual ha recaído en Suárez el

beneficio de tal redención: "'Grandes sucesos van a transformar el mundo. Entonces necesitaremos de usted. Pero antes de eso, el sacrificio de un ángel lo habrá salvado a las puertas de la muerte".[8] Más tarde, el capítulo final narra la última despedida de Suárez Vallejo, que se cumple de acuerdo con lo que éste prometiera a "Lugones", es decir, en forma angélica, como una fugaz "lista azul" que en medio de la oscuridad interrumpe el sueño del narrador. Y Lugones, como nunca en el texto, ubica con precisión el momento de esa revelación postrera que resultará confirmada por los diarios, y que precede al encargo iniciático que recibirá el mismo "Lugones" a la mañana siguiente: Suárez Vallejo muere "a los preliminares del armisticio que iba a terminar la Gran Guerra".[9] Así, el desdichado amante –que después de la muerte de Luisa se dedicará a la diplomacia, es decir, a tareas de inteligencia paramilitar– ha tenido oportunidad de cumplir, durante el transcurso de los "grandes sucesos" de la Primera Guerra Mundial, con los servicios que la secta le anunciara enigmáticamente al iniciarlo. Basta recordar las acaloradas intervenciones periodísticas de Lugones en los debates acerca de la guerra europea (algunas reunidas en *Mi beligerancia* de 1917, y en *La torre de Casandra* de 1919) y, como anotábamos, las escandalosas conferencias del Coliseo (que concluyen con ese "programa de acción" del que "la violencia" es "un medio" y sus adherentes "soldados de la patria"), para que cobre una consistencia específica la correlación que sugieren estas narraciones entre figura de escritor, saber superior del iniciado y mandato o misión fatalmente predestinada de intervención en la política: a pocas semanas de confirmar en Ayacucho el inicio de su estrepitosa carrera de ideólogo del golpismo militar, Lugones comienza a publicar ficciones –y están entre las últimas de su obra– en las que "Lugones" es el distinguido destinatario de "encargos" y "mandatos" urdidos por misteriosos diplomáticos en quienes se cruzan el ocultismo con el espionaje bélico y que pertenecen, como los ascendientes más o menos imaginarios del propio Lugones, al mundo árabe, esto es a la raza pura que *El payador* inventaba para sortear nuestra procedencia hispana y convertirnos en herederos directos de la Grecia heroica. Saturadas de vaticinios fantasmales, estas narraciones represen-

tan a un Lugones fatalmente predestinado a la profecía política, amplificando un tópico –el del signo astrológico marcado en el cuerpo y en el linaje– que se insinuaba claramente en la autojustificación denegatoria con que se abren las conferencias del Coliseo:

> Desde hace ya largo tiempo, embargaba mi espíritu una grave preocupación, Veía condensarse sobre el país la doble amenaza de que voy a hablaros, y con ella el estímulo del deber que me impulsaba a decirlo. (...) Esperaba, sin embargo, que lo hicieran otros más llamados, seguramente, que yo. Reconocía sin esfuerzo en muchos de ellos, la mayor aptitud. Yo tengo bastante, me decía, con mis exámetros [sic] y mis matemáticas, con mi vida tan pesadamente laboriosa y con mi destino ajeno al descanso, por la iniquidad fatal de la estrella con que nací...
>
> Mas, los que debían hablar, no lo han hecho.[10]

Estas observaciones, así, pueden leerse en paralelo con la rotunda condena borgena del *Romancero*, también de 1924,[11] con las escasa repercusión de los *Cuentos fatales*, con el fracaso estético que la novela significó y con los conflictos biográficos que en ella se traman: Lugones, que en 1926 será más activista, ideólogo y *Legislador* que poeta (ángel de sacrificio que concede en descender ya casi sin retorno a las arenas de la acción lisa y llana), quiso anticiparse a ese retiro, imaginándolo en ciertas ficciones como el cumplimiento de un destino histórico superior que explica como pasaje, que justifica y casi naturaliza el reemplazo de poesía por política. Ahora Lugones se corrige, es cierto, pero con la ilusión de repetirse porque, como siempre, no tiene bastante con sus "exámetros" y sus "matemáticas" y necesita seguir creyendo que es él quien debe hablar a los que mandan porque es quien puede hacerlo. Pero los que mandan ya son otros, y Lugones sueña que sean reemplazados por quien, para saber qué hacer, vuelva sus oídos a la voz del artista, no a la de las masas. Y a la vez porque, en el mismo giro, sabe que también los que leen literatura ya son otros. Así, con tal de mantenerla, Lugones rectifica la figura de poeta que había perseguido durante las dos primeras décadas del siglo XX: si la poesía había sido antes –por ejemplo en el "Prologo" del *Lunario sentimental* y en *El payador*– la forma excelente del ejer-

cicio del patriotismo, ahora el poeta se entrega –se rinde– a la política que, trata de convencerse, es la continuación de la poesía por otros medios. Si las letras son de los otros –los jóvenes de la vanguardia o el mercado y su público–, él será de las armas para no ser del olvido.

Notas

1 Disandro, Carlos A., *La Universidad y la Nación*, La Plata, Ed. del autor, 1965, p. 11.

2 Nos referimos a los *Estudios helénicos* (Buenos Aires, B.A.B.E.L., 1924).

3 Jitrik, Noé, "Introducción" a Lugones, L., *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*, op. cit., p. 45.

4 Gramuglio, María Teresa, "Estudio preliminar" en Lugones, L., *El ángel de la sombra*, Buenos Aires, Losada, 1994.

5 Lugones, L., *El ángel de la sombra*, op. cit. p. 32.

6 Lugones, Leopoldo (h.), "Notas" a Lugones, L., *Cuentos fatales*, Buenos Aires, Huemul, 1967, pp. 126 a 128.

7 Lermon, Miguel, *Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Maru, 1969, p. 111.

8 Lugones, L., *El ángel de la sombra*, op. cit., p. 153.

9 Ibid., p. 235.

10 Lugones, L., *Acción*, op. cit., pp. 7-8. Ciertos segmentos de "El puñal" parecen citas ficcionales amplificadas de esa fatalidad astrológica pero referida ya no sólo al destino individual del poeta, sino también a su *aptitud* como mandatario del más allá; por eso propongo que las conferencias adelantan esa ocurrencia *contrario sensu*, por denegación.

11 Borges, J. L., "Leopoldo Lugones, *"Romancero"*, en *El tamaño de mi esperanza*, op. cit.

Coda
Irresponsables, de Mansilla a César Aira

Para que su trabajo no se ponga al servicio del Estado, el narrador debe entonces organizar su estrategia, ...

Juan José Saer, 1979.[1]

Yo es otro

Entre las mejores páginas de *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio Victorio Mansilla se cuenta la serie de apariciones de "el negro del acordeón", un liberto refugiado en "Tierra Adentro" que ha obtenido un lugar de privilegio como bufón de palacio en el toldo de Mariano Rosas, cacique general de los ranqueles.[2] Enlazados con la tradición picaresca, esos episodios mantienen un lazo fuerte con los propósitos políticos que Mansilla dice defender y al mismo tiempo los desbaratan. ¿Qué se propone el narrador al interrumpir una y otra vez el relato de su estancia en tierra de indios con las impertinencias del negro? Se diría que no hay en toda la *Excursión* otro recurso que exponga con tanta eficacia el dilema ideológico que las plebes sucesivas –del indio a la inmigración– planteaban a la elite política que en la Argentina de la segunda mitad del siglo XIX se proponía construir una nación moderna y blanca. El pícaro y desafinado adulador de Mariano Rosas no es sólo negro: es además un "Rigoletto", un "ietattore", un "sátrapa", un "judío" y un "Mefistófeles", que con sus irrupciones disonantes y siempre inoportunas victimiza incansablemente al enviado del Presidente de la República.[3] Mansilla, que se presenta a los indios como el delegado personal de Sarmiento, es capaz de soportar las situaciones más imprevistas y las pruebas físicas

más comprometedoras de su virilidad y de su resistencia física y moral; sin embargo, sufre inerme las impertinencias del negro, lo detesta y lo amenaza por lo bajo, y nada puede contra el lugar que el mequetrefe se ha ganado entre "los indios argentinos". El narrador desciende. Se hace tironear hacia esa geología menor de la indecencia, reservada a la comedia, la autoironía y la falta de fe. Cuando la eficacia del discurso político o argumentativo –cuando la eficacia de lo presentable– puede resultar insuficiente o poco enfática porque su autoridad es sospechosa, la pluma más *ligera e irresponsable* de la literatura argentina premoderna echa mano de recursos que –cómica y paradójicamente– destartalan su máscara estatal: los recursos persuasivos de lo no serio.

Son más o menos evidentes y han sido comentadas las tensiones, ambigüedades o contradicciones del relato de Mansilla. En este sentido, puede decirse que las ideas del libro –el programa de construcción de un Estado-nación moderno– no son del que firma sino, para resumir, de Sarmiento. Y las variaciones que Mansilla introduce sobre la dicotomía "civilización y barbarie" no resultan decisivas. Por ejemplo, se propone para la cuestión del indio algo parecido a lo que el José Hernández reformista pide para el gaucho injustamente perseguido en *La vuelta de Martín Fierro*: "Debe el gaucho tener casa, escuela, iglesia y derechos"; sin embargo, Mansilla deja bien sentado que, en última instancia, el genocidio se cuenta entre las alternativas de solución a la cuestión del indio y del "gaucho neto": "Cuando los Ranqueles hayan sido exterminados o reducidos, cristianizados y civilizados".[4] Pero la confrontación *in situ* que su libro propone entre civilización y barbarie –es decir, la intervención central de un yo que se celebra ahí y no de este lado de la línea de frontera– lo tienta, goloso, hasta someter la dicotomía sarmientina a un juego intermitente y reiterado de relativismos que llegan a la inversión de los términos. Esa subversión (literalmente) se cursa través de la ironía y de la valoración sociológica y moral de algunos hábitos nada salvajes de los salvajes (entre las más citadas: "Se inicia [el acto de beber alcohol los indios] con un *yapaí*, que es lo mismo que si dijéramos: *the pleasure of a glass of wine with you*?, para que vean los de la colonia

inglesa que en algo se parecen a los ranqueles").[5] Pero la inversión se arma también por otras configuraciones menos obvias. Una es la oposición que se establece entre la misión demarcatoria de la excursión –sus propósitos en favor del desplazamiento de las fronteras de la civilización y su acatamiento por los indios mediante el trabajo– y la seducción que ejerce el nomadismo de los salvajes en el ánimo y hasta en la conducta del narrador. Esto llega a su punto más extremo cuando Mansilla, asimilándose a la figura del indio o del gaucho que toma para sí lo que se cruza por su camino –pero a la vez a la del blanco que invade, extermina y ocupa–, ordena a sus subordinados adueñarse de una tropilla de caballos haciendo a un lado la cuestión de la propiedad.[6] Esa oposición entre propiedad demarcada de la tierra y nomadismo está íntimamente ligada, a su vez, a la dicotomía entre "trabajo" –noción que en el libro condensa los programas de desarrollo tecnológico del nacionalismo modernizador (ganadería, agricultura, ferrocarriles, comercio, manufactura, urbanización)– y *ocio* o gasto suntuario del tiempo. La dicotomía es bien ambigua porque, si bien opone dos modelos de Estado y de organización de las relaciones colectivas, desnuda a la vez un punto de contacto: el toldo y el salón son términos equivalente, intercambiables. "Me puse, pues, a comer con tanta gana como anoche en el Club del Progreso (...). Conversábamos como en un salón, cada uno con quien quería", comenta Mansilla cuando narra un banquete en el toldo de Mariano Rosas.[7] En el toldo, como en el club, los varones de la tribu se entregan a la gula, la embriaguez, el tabaco y la *causerie*. Celebración del ocio irresponsable, allí el discurso de Mansilla traspone los límites de la ideología de su clase: "salvajes" y "cristianos" se distinguen menos por su adhesión o rechazo respecto del trabajo, que por un sistema de libre inclusión o de *exclusividad* para acceder al gasto gratuito del tiempo y de los bienes, para malgastar el tiempo en el placer descontrolado e inútil. En "Tierra Adentro" *todos* pueden entregarse a la orgía de ese derroche de tiempo, de aguardiente y de palabras; en la civilización, sólo algunos, los propietarios. Allí, entonces, queda inesperadamente desmentido el principio de la propiedad de la tierra que Mansilla argumenta en favor del tratado de paz: entre los cristianos, lejos de pertenecer a los "paisanos

gauchos" que la trabajan, la tierra es propiedad de quienes, como Mansilla, pueden abandonarse al ocio.

Paulatinamente, el narrador de *Una excursión a los indios ranqueles* se multiplica y se hace otro, es decir deja de lado la voz estatal que nunca terminamos de fiarle y se abandona al arte. En el primer cuento de fogón Mansilla domina todavía el lugar de la voz: relata como un personaje o narrador-testigo, la historia de un ex subordinado suyo. En el siguiente relato ("Cuento del arriero", carta XII) el narrador mantiene esa independencia, es totalmente ajeno a la historia, aunque esto resulta compensado porque el asunto se presenta lisa y llanamente como un "cuento" del que nunca se reivindica veracidad alguna. Pero el tercero, la historia del soldado Macario, su amigo Antonio y la ingrata Petrona, es narrado por el propio protagonista a partir de una raya de diálogo que introduce su discurso directo. En la carta que sigue (XIV) Mansilla refiere un sueño suyo, que parece la consecuencia poética del desdoblamiento previo de la narración: cuenta el coronel que en su sueño "Estaba en dos puntos distantes al mismo tiempo, en el suelo y en el aire. Yo era *yo,* y a la vez el soldado, el paisano ése, lleno de amor y abnegación, cuya triste aventura acababa de ser relatada por sus propios labios, con el acento inimitable de la verdad. Yo me decía, discurriendo como él [...]. De repente, yo era Antonio, el ladrón del padre de Petrona, ora el juez celoso, ya el Cabo Gómez, resucitado en Tierra Adentro.".[8] Como si fuera necesario reforzar aún más la duplicación, en la misma carta, a dos páginas apenas del relato del sueño, Calixto, un asistente de Mansilla, narra brevemente el caso de "un fenómeno macho –así dijo él– con dos cabezas", un hombre bicéfalo nacido en la Sierra. Inmediatamente, Mansilla agrega que "Hasta aquí el hecho no tenía nada de inverosímil".[9] Más adelante, con la historia de Miguelito (carta XXVII y sigs.), Mansilla ya no sólo sueña que él mismo discurre como los infortunados protagonistas de sus cuentos: ahora cede hasta volverlos ventrílocuos de sí mismo y lo anuncia inmediatamente antes de hacerlo: "Hablaré como él habló".[10] Los subtítulos de la carta XXXIX anuncian la "Vida de Camargo contada por él mismo", y en el texto Mansilla se hace cargo de una

frase que, solicitando la intervención de la voz del otro, hace explícita su renuncia al control narrativo: "Vamos, hombre –le dije– cuéntame tu vida".[11] Por lo demás, este abandono de la narración en la voz ajena abre un dislocamiento más –su forma romántica, digamos– porque entrega la escritura del civilizador a las voces de la barbarie, que fabulan vidas criminales y anárquicas, héroes que merecen un lugar en el relato porque han desafiado a la Ley y al Estado. Ladrones, homicidas, adúlteros, bígamos, alcohólicos o montoneros que se han visto obligados a refugiarse en Tierra Adentro, asimilándose a los ranqueles, a sus hábitos y a sus sistema de relaciones sociales.

Si algo le sabemos sus lectores a Mansilla es, justamente, la flaqueza declarativa, políticamente correcta, de las estratagemas pedagógicas o paternalistas con que intenta recuperar para el Estado en ciernes todos esos promontorios de incertidumbre que la *Excursión* prodiga como si no desafiase a nadie ni a nada, festiva e irresponsable como un aventurero de sí o como un artista.

Furia antiestatal del último *modernista*

Juan José Saer fue el último gran escritor modernista de la literatura argentina (y, por eso mismo, escribió nuestra mejor novela política, o nuestra mejor novela moderna sin más).[12] Por supuesto, la suya es una figura de escritor responsable, porque –como se ha dicho– persigue con obstinación una "moral de la forma", pero se trata de una moral *puramente* artística y por lo tanto antiestatal. El principio que rige el arte de Saer es una interrogación dicha y vuelta a proferir de modo ininterrumpido: "cómo" prestar una adhesión radical al materialismo filosófico menos complaciente y al modernismo estético más negativista.[13] Las búsquedas de respuesta que la forma de sus narraciones intenta de principio a fin rechazan con furia invariable el mundo social, un mundo adornianamente aborrecido, dominado por la lógica omnipresente de la mercancía y cortejado por la peor literatura, es decir la que forma parte de sus negocios. Amancebar literatura y sociedad

–es decir literatura con sociabilidad y figuración, con comercio y utilidades, con identidades y certidumbres– es una contradicción escandalosa, que reduce al escritor a un mero traficante de influencias y al arte, luego, a una reproducción del mundo, es decir a una forma de la complicidad con la opresión. Sin medias tintas, para que los casos intermedios o bienintencionados no rebajen los tonos del problema al amparo de una visión matizada: en los relatos de Saer, las figuras de escritores pedagógicos son extremas, cómplices directos del Estado en su peor forma, el Estado sin máscaras humanistas de la dictadura genocida. Antes de morir en un accidente automovilístico, el deleznable Walter Bueno de *Lo imborrable* ha acariciado el mayor éxito mercantil con su novela best-seller *"La brisa en el trigo",* una grotesca parodia de *La maestra normal* de Gálvez (pero que Bueno ha copiado, pueril y literal, de su propia vida); el mamarracho, cuya prosa torpe y adocenada quiere conmover –pretende Bueno– al "hombre común", le abre las puertas de la televisión y lo sienta en la mesa del "general Negri", un torturador sanguinario.[14] En *La grande,* el execrable abogado Mario Brando lidera desde los años 50 el movimiento poético "precisionista".[15] Con un inigualable talento para las estrategias de la figuración pública, oportunista y autoritario, Brando promueve con notable repercusión en medios locales y hasta nacionales una pseudo-vanguardia de substancia comercial regida por el mandato de combinar formas poéticas clásicas con el vocabulario científico: el propósito supremo de toda literatura, pretende, es el de optimizar el intercambio social a través de la depuración poética del lenguaje; las órdenes que usted imparte a sus subordinados –le dice a un general con el que lo ha emparentado su matrimonio– se entienden mejor gracias a nuestro trabajo, el de los poetas. Representante supino de los peores atributos de esa brutal burguesía de provincias contra la que Saer suele ensañarse en varios textos anteriores –avaro y despótico, antisemita y homofóbico, delator de opositores y cortesano de casi todos los gobiernos–, Brando reúne además matices y notas que evocan de manera más o menos remota y ramplona figuras y poéticas de las tradiciones estatalistas de la derecha literaria (seguro algún Lugones, Gálvez, Hugo Wast, tal vez algún Mallea). Los maestros

ejemplares de la saga saeriana –Washington Noriega e Higinio Gómez– habían despreciado a Brando y lo consideraban un fascista, pero no se habían mezclado en las encarnizadas disputas regionales contra el jefe precisionista porque, se nos recuerda, "se mantenían cuidadosamente al margen de la vida literaria". Para el Saer más filoso –para ese Saer que parece, por momentos, althusseriano–, el Estado es la quintaesencia de lo social, y lo social es la ceguera más trágica: la que, candorosa o descarada, dominada o dominante, se hace pasar por razón, transparencia y sentido.

Yo es tonto, opa

"El atontamiento de la razón por los brillitos en el espejo". Es una de las mejores figuras del *efecto Aira* que se han escrito. Estaba en una carta de lectores enviada en 2004 a *Ñ*, la revista cultural del diario *Clarín* de Buenos Aires, para impugnar declaraciones de César Aira acerca de (o contra) José Bianco, Juan José Saer, Ricardo Piglia, Ernesto Sábato y Julio Cortázar.[16] La protesta de la carta apelaba además a símiles psicoanalíticos o morales (narcisismo y cinismo, "narcinismo") para leer lo que Aira decía o escribía, y suponía el concepto de "gusto literario" en los juicios del novelista sobre esos otros escritores. Pero la figura y los símiles debían su eficacia certera a un malentendido: juzgar a Aira desde una concepción modernista de la literatura y el arte, confrontar sus desplantes *irresponsables* desde el paradigma estético de una temporalidad cultural precedente o, por lo menos, distinta (por supuesto, el propio Aira, desde que hablaba de los otros, quedaba obligado a tender esa trampa). Puede resultar esclarecedor al respecto que mientras un escritor como Saer se obstina en extremar su control sobre los procedimientos y sus efectos, y mantiene siempre una reticencia hacia las vanguardias históricas (también de reconocible cuño adorniano), Aira recupera y reinventa en cambio una de las tradiciones vanguardistas menos *serias*: el componente meramente procedimental del surrealismo (en Aira el artista como procedimiento sería la única *ética*), o figuras siempre en fuga respecto de cualquier riesgo de institucionalización, como Marcel

Duchamp.[17] La imagen de artista que Aira ha querido hacerse e instalar por pura presencia, no sabe o no quiere saber nada de qué sea el Estado, es decir de qué pueda tener la literatura de provecho gregario, ni por afirmación ni por negación. El artista de Aira, el artista *Aira,* persigue una subjetividad completamente desanudada, no confrontada sino más bien ajena a nociones *edificantes* como responsabilidad, estrategia o gusto. Aira, en efecto, busca *atontar* con "brillitos" diminutos cualquier razón que no sea él mismo, el artista ya no sólo loco ni apenas "niño" sino –para cualquier modernismo, *peor* imposible– hasta tonto, opa.

Notas

1 Saer, J. J., "La cuestión de la prosa", en *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999. p. 58.

2 Citamos por la edición de Saúl Sosnowski: Mansilla, Lucio V.. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho-Hispamérica, 1986. Las referencias del texto incluyen número de la carta en romanos, seguida de número de página de la edición que usamos en arábigos. Por ejemplo, Carta XXV, página 133 se cita: XXV, 133.

3 XXIV, 129; XXXII, 174; XXXV, 191 y 195; XL, 220.

4 Epílogo, 389.

5 XXVI, 140; también: X, 48-49; XXI, 115-116.

6 LXVIII, 386.

7 XXXV, 195-196.

8 XIV, 71.

9 XIV, 73.

10 XXVII, 146.

11 XXXIX, 216.

12 Debo si no la idea, la formulación según la que Saer sería el principal de nuestros últimos modernos, a una conversación con Florencia Garramuño. Alguien me preguntó por qué creía que *Glosa* (1986) era la mejor novela argentina posterior a Mansilla, digamos; la respuesta más eficaz es otra pregunta:¿qué novela escrita por un argentino habría, mejor que esa? Tal vez Puig –no sé quién más– pudiese tallar en esa discusión, dichosamente interminable y candorosa. Beatriz Sarlo ha advertido no sin razones que hace mucho es injusto mantener la valoración de Saer en el horizonte de su literatura nacional o incluso en el de su idioma.

13 Uso aquí "modernista", como se ve, no en su sentido estrictamente latinoamericano (el movimiento liderado por Darío), sino en su acepción general menos circunscripta.

14 Saer, Juan J., *Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza, 1992.

15 Saer, J. J., *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.

16 Sanghellini, Jorge, *Ñ*, n° 55, sábado 16 de octubre de 2004, sección "Correo".

17 Sobre el "mito personal" de artista de Aira, sus relaciones con las vanguardias y otras cuestiones de tenor similar, es imprescindible el pormenorizado ensayo de Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira* (Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2002).

Bibliografía citada

ALATAMIRANO, Carlos y Beatriz SARLO. "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos", *Ensayos argentinos*, Buenos Aires, Ariel, 1983, p. 161 y sigs.

. *Literatura / Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

ALTAMIRANO, Carlos. "Entre el naturalismo y la psicología: el comienzo de la 'ciencia social´ en la Argentina", en Neiburg, Federico y Mariano Plotkin, comps., *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 31-65

. "La fundación de la literatura argentina", en Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 201-209.

ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres-NuevaYork, Verso, 1983.

ARA, Guillermo. *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Editorial La Mandrágora, 1958.

ARLT, Roberto. "El idioma de los argentinos", de *Aguafuertes porteñas*, en *Obra completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé Editor, tomo II, 1981, pp. 153-155.

BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973.

BALBIN, Rafael de. *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962.

BARCIA, Pedro Luis. "Lugones y el ultraísmo", *Estudios literarios*, Facultad de Humanidades y Cs. Ed., UNLP, 1966, pp. 151-193.

BARTHES, Roland. *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI editores, 1985.

BECCO, Jorge. *Leopoldo Lugone. Bibliografía en su centenario (1874-1974)*, Buenos Aires, Ediciones culturales Argentinas, 1978.

BECHER, Emilio. *Diálogo de las sombras,* Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1938.

BENICHOU, Paul. *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

BERTONI, Lilia Ana. *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, FCE, 2001.

BOMBINI, Gustavo. *Los arrabales de la literatura. La historia de la enseñanza literaria en la escuela secundaria argentina (1860-1960)*, Buenos Aires, Miño y Dávila editores-UBA, 2004.

BORDELOIS, Ivonne. *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.

BORGES, Jorge Luis. "Leopoldo Lugones: *Romancero*", *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, p. 95-97.

BORGES, Jorge Luis. "El informe de Brodie", de *El informe de Brodie,* en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

. "El inmortal", de *El aleph*, en *Obras Completas,* Buenos Aires, Emecé, 1974.

. "Introducción" a Leopoldo Lugones, *Antología poética*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1994, 2ª ed., p.

. *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Editorial Troquel, 1995
. "Biblioteca personal. Prólogos", *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1996, vol. IV.
BOTANA, Natalio y Ezequiel GALLO. "El reformismo de comienzos del siglo XX", del "Estudio preliminar", *De la república posible a la república verdadera (1880-1910)*, Buenos Aires, Ariel, 1997, pp. 79-123.
. *De la república posible a la república verdadera (1880-1890)*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
BOTANA, Natalio. *El orden conservador*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
BOURDIEU, Pierre. "Campo intelectual y proyecto creador", en Pouillon, Jean et al. *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967, p. 143.
. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.
BRUNO, Paula. *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, Buenos Aires, FCE–Universidad San Andrés, 2005.
CAMURATI, Mireya. "Dos cantos al Centenario en el marco histórico-social del modernismo en la Argentina", *Revista Iberoamericana*, LV, 146-147, enero-junio 1989.
CAPDEVILA, Arturo. *Lugones*, Buenos Aires, Aguilar, 1973.
CÁRDENAS, Eduardo J. y Carlos M. PAYÁ. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1978.
. *Emilio Becher. De una Argentina confiada a un país crítico*, Buenos Aires, A. Peña Lillo Editor, 1979.
CASANOVA, Pascale. *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001.
CASTILLO, Horacio. *Ricardo Rojas*, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1999.
CAVALLARI, Héctor M. "El *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones: parodia textual y configuración discursiva", *Revista Iberoamericana*, LII, 137, octubre-diciembre 1986, pp. 895 a 907.
CHARLE, Christophe. *Naissance des "intellectuels" 1880-1900*, Paris, Minuit, 1990.
CHICOTE, Gloria. "La *Biblioteca criolla* de Robert Lehmann-Nitsche: topografía de lectura de la Argentina de entresiglos", *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Instituto Universitario Tecnológico de Monterrey, México, 19– 24 de julio 2004.
. "La literatura popular impresa y la ampliación del campo de lectura en el mundo hispánico", *III Congreso Internacional de la Lengua*, Rosario 2004, BAAL).
CONIL PAZ, Alberto A. *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Huemul, 1985.
CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2002.
DALMARONI, Miguel. "Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)", *BOLETÍN del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 12, UNR, 2005.
DARÍO, Rubén. "Palabras liminares" a *Prosas profanas*, *Poesías*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, pp. 179-181.

DARNTON, Robert. "IV. Un inspector de policía organiza su archivo: la anatomía de la república de las letras", *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México, FCE, 1994, pp. 148 y sigs.

DE UNAMUNO, Miguel. *Obras completas*, Madrid, Afrodisio Aguado-Vergara, 1961, tomo VIII "Letras de América y otras lecturas".

DEGIOVANNI, Fernando. *Los textos de la patria: nacionalismo y políticas culturales en la formación de las colecciones populares de autores clásicos argentinos (1915 – 1928),* tesis doctoral, Universidad de Maryland, 2001.

DELGADO, Verónica y Fabio ESPÓSITO. "Paul Groussac: los intelectuales, la sociedad civil y el Estado liberal". *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, III, 6, 1998, pp. 41-56.

DELGADO, Verónica. "Las revistas *La Biblioteca*, *El Mercurio de América, Ideas* y *Nosotros* en la constitución del campo literario argentino", Tesis doctoral, UNLP, en preparación.

. "Giusti crítico de Lugones en *Nosotros* (1907-1911)", *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, 8, 2001, La Plata, pp. 56-68.

. "La lección de Groussac en *La Biblioteca*: la organización cultural", *Tramas para leer la literatura argentina*, V, 10, 1999, pp. 97-105

DEVOTO, Fernando. *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia,* Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, 2002.

DISANDRO, Carlos A. *La Universidad y la Nación*, La Plata, Ed. del autor, 1965.

. *Lugones. Poeta americano*, La Plata, Ediciones Hostería Volante, 1977.

ESPÓSITO, Fabio. "El problema del idioma nacional: del *Santos Vega* a *La guerra gaucha*", *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria,* II, 4, La Plata, 1997, pp. 59-75.

. "La tradición nacional: una continuidad en el pasado", *Tramas para leer la literatura argentina*, V, 9, 1998, pp. 82-89.

ESTRIN, Laura, "Entre la historia y la literatura, una extensión. La *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas", en Rosa, Nicolás (ed.), *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina,* Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999, pp. 75-114.

FOPPA, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de La Plata*, Buenos Aires, Argentores y Ed. del Carro de Tespis, 1961.

GALLO, Ezequiel., y CORTÉS CONDE, Roberto. *La república conservadora*, Buenos Aires, Paidós, 1995.

GALTIER, Lisandro Z. D. *Leopoldo Lugones el enigmático*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1993.

GÁLVEZ, Manuel. *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina*, Buenos Aires, Arnoldo Mohen & Hno. Editores, 1910.

. *Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, Hachette, 1961.

. *El mal metafísico (novela romántica)*, Buenos Aires, Nosotros, 1917, 2ª ed.

GARCÍA, Germán. *Roberto J. Payró. Testimonio de una vida y realidad de una literatura*, Buenos Aires, Nova, 1961.

GELLNER, Ernest. *Naciones y nacionalismo*, Madrid, Alianza, 1983.

GENERANI, Gustavo. "Roberto J. Payró. El realismo como política", en Gramuglio, María Teresa (coord.), *El imperio realista*, en Jitrik, Noé (dir.), *Histo-*

ria crítica de la literatura argentina, Buenos Aires, Emecé, 2002, tomo VI, pp. 61-89.
GHIRALDO, Aleberto. *El archivo de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1943.
GIORDANO, Alberto. *Razones de la crítica*, Buenos Aires, Colihue, 1999.
GIUSTI, Roberto F. "A propósito del *Lunario sentimental*", *Nosotros*, II, 22-23, julio-agosto 1909, pp. 294.
. *Visto y vivido*, Buenos Aires, Losada, 1965.
GOLDCHLUK, Graciela. "*La maestra normal* de Manuel Gálvez: un antinormalismo pedagógico", en Dalmaroni, Miguel, *Literatura argentina y nacionalismo (Gálvez, Fogwill, Saer, Aira)*, La Plata, Humanidades-UNLP, "Serie Estudios/Investigaciones", 1995, pp. 23-35.
GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo. *Genio y figura de Roberto J. Payró*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
GONZÁLEZ, Joaquín V. *El juicio del siglo*, Buenos Aires, CEdAL, 1979.
. *La tradición nacional*, *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata-Congreso de la Nación, 1936.
. *Mis montañas*, *Obras completas*, vol. XVII, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata-Congreso de la Nación, 1893.
GRAMUGLIO, María Teresa. "La construcción de la imagen" en Tizón, Héctor et al. *La escritura argentina*, Santa Fe, UNL-Ediciones de La Cortada, 1992.
. ""Estudio preliminar" en Lugones, Leopoldo, *El ángel de la sombra*, Buenos Aires, Losada, 1994.
. "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina", en Gramuglio, M. T. (coord.), *El imperio realista*, en Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2002, tomo VI.
. "Estudio premilinar", en Gálvez, Manuel, *El diario de Gabriel Quiroga*, Buenos Aires, Taurus, 2001.
. "La primera épica de Lugones", *Prismas. Revista de historia intelectual*, I, 1, Buenos Aires, 1997, pp. 157-163.
. "Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor", *Hispamérica. Revista de Literatura*, XII, 64-65, Maryland, 1993, pp. 5-22.
GULLÓN, Ricardo –ed.–, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980.
HENRIQUEZ UREÑA, Max. *Breve historia del modernismo*, México, FCE, 1954.
HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Estudios de versificación española*, Buenos Aires, UBA, 1961.
HOBSBAWM, Eric. *La era del imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, Crítica, 1998.
IRAZUSTA, Julio. *Genio y figura de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, EUDEBA, 1969.
JEAN, Franco. *The Decline & Fall of the Lettered City. Latin America in the Cold War*, Cambridge, Mass./London, Harvard University Press, 2002.
JITRIK, Noé. "Introducción" a Lugones, Leopoldo, *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*, Buenos Aires, Espasa Calpe, "Colección Austral"1993.
. *El '80 y su mundo. Presentación de una época*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.

. *Lugones, mito nacional*, Buenos Aires, Palestra, 1960.
Kirkpatrick, Gwen. *The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley, University of California Press, 1989.
LAERA, Alejandra. *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, FCE, 2004.
LARRA, Raúl. *Payró. El novelista de la democracia*, Buenos Aires, La Mandrágora, 1960.
LE CORRE, Hervé. "Estética e ideología en el *Lunario sentimental*", *Punto y raya*, 1, noviembre de 1994, PUP, pp. 89-108.
LEGUIZAMÓN, Martiniano. *Recuerdos de la tierra*, Buenos Aires, Ediciones Mar Océano, 1957.
LERMON, Miguel. *Contribución a la bibliografía de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Maru, 1969.
LLOYD, David y Paul THOMAS. *Culture and the State,* New York-London, Routledge, 1998.
LÓPEZ, María. P. *Lugones: entre la aventura y la cruzada*, Buenos Aires, Colihue, 2004.
LUDMER, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual,* Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.

LUGONES, Leopoldo. *Didáctica*, Buenos Aires, Otero y Cía. impresores, 1910.
. *Odas seculares*, Buenos Aires, A. Moen y Hermano editores, 1910.
. *Las limaduras de Hephaestos. PROMETEO (Un proscripto del sol)*, Buenos Aires, Otero y Co., 1910.
. *Acción. Las cuatro conferencias patrióticas del Coliseo*, Buenos Aires, Círculo Tradición Argentina-Est. Gráfico A. De Martino, 1923.
. *Estudios helénicos*, Buenos Aires, B.A.B.E.L., 1924.
. *Lunario sentimental*, Buenos Aires, Manuel Gleizer ed., 1926, 2ª ed.
. *Antología poética*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941, "Colección Austral", prólogo de Carlos Obligado.
. *El imperio jesuítico*. Buenos Aires, Ediciones Pucará-Publicaciones de la Comisión Argentina de Fomento Interamericano, 1945.
. *El imperio jesuítico*. Buenos Aires, Hyspamérica, 1985, "Biblioteca Personal Jorge Luis Borges".
. *Historia de Sarmiento*, Buenos Aires, Comisión Argentina de Fomento Interamericano, 1945.
. *Obra poética completa*, Madrid, M. Aguilar, 1948.
. *Historia de Sarmiento*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1988.
. *Las primeras letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963.
. *Cuentos fatales*, Buenos Aires, Huemul, 1967.
. *El payador y antología de poesía y prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979.
. "Castalia bárbara", en Gullón, Ricardo –ed.–, *El modernismo visto por los modernistas*, Barcelona, Guadarrama, 1980, pp. 302-312.

. *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Ediciones del 80, 1982.
. *Las fuerzas extrañas. Cuentos fatales*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, "Colección Austral".
. *El ángel de la sombra*, Buenos Aires, Losada, 1994.

MANSILLA, Lucio V.. *Una excursión a los indios ranqueles.* Buenos Aires, Biblioteca Ayacucho-Hispamérica, 1986.
MAYER, Marcos. "Lugones, la tradición nacional [estudio preliminar]", Lugones, Leopoldo, *Prosas*, Buenos Aires, Losada, 1992, pp. 14-15.
McGEE DEUTSCH, Sandra. *Contrarrevolución en la Argentina 1900-1932. La Liga Patriótica Argentina*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Ed., 2003.
MERBILHAÁ, Margarita. "1900-1919. Época de organización del espacio editorial", en De Diego, José Luis –comp.–, *Políticas editoriales e impacto cultural en Argentina (1880-2000),* en preparación.
MONTALDO, Graciela. "Intelectuales y artistas en la sociedad civil argentina en el fin de siglo", *Working Paper*, 4, Maryland: Latin American Studies Center, University of Maryland, 1999.
. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1999.
. *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Ed., 1994.
MONTELEONE, Jorge. "Leopoldo Lugones: el cuerpo doble", en Azar, Inés (ed.), *El puente de las palabras*, INERAMER, 1994.
. "Lugones: canto natal del héroe", en Montaldo, Graciela (comp.), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, pp. 163-180.
. "Borges, lector del *Lunario sentimental*", *Alba de América*, V, 8-9, 1987, pp. 89-105.
. "Prólogo" a Lugones, Leopoldo, *Los doce gozos y otros poemas*, Buenos Aires, CEAL, "Colección Los Grandes Poetas", 53, p. 3.
NAVARRO TOMAS, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Guadarrama-Labor, Madrid-Barcelona, 1973.
NEIBURG, Federico y Mariano PLOTKIN. "Intelectuales y expertos. Hacia una sociología histórica de la producción del conocimiento sobre la sociedad en la Argentina", *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2004, pp. 15-30.
PACHECO, José Emilio. *Tarde o temprano [Poemas 1958-2000]*, México, FCE, 2000.
PAYRÓ, Roberto J. *Crónicas*, Buenos Aires, Editorial Minerva-M. Rodríguez Giles, 1909.
. *Teatro completo*. Buenos Aires, Hachette, 1956.
PIERROT, Jean. *L´imaginaire décadent (1880-1900)*, Paris, PUF, 1963.
PODLUBNE, Judith. *La batalla literaria en* Sur *(1931-1945): Mallea, Borges, Bianco*, Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2004 (inédita).

PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana, 1988.

PRISLEI, Leticia. "Tres ensayos y una encuesta en busca de la nación". *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 3, 1999, pp. 165-187.

. "Itinerario intelectual y político de los maestros-ciudadanos (del fin de siglo a la década del '20)", *Entrepasados. Revista de Historia*, II, 2, 1992, pp.41-59.

. "Entre Buenos Aires y París: lugares y estrategias de una red intelectual 1900-1910", en Gutman, Margarita y Thomas Reese (eds.), *Buenos Aires 1910. El imaginario para una gran capital*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 333-346.

. "Tres ensayos y una encuesta en busca de la nación", *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 3, Quilmes, 1999, pp. 165-187; cito de pp. 172-173.

QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*, Madrid, FCE-ALLCA XX, Colección Archivos, 1993.

RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo, Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.

. *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Angel Rama, 1985.

RAMOS, Julio. *Paradojas de la letra*, Caracas, Univ. Andina Simón Bolívar – Ediciones Escultura, 1995.

. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, México, FCE, 1989.

RIQUER, Martín de. *Resumen de versificación española*, Barcelona, Seix Barral, 1950.

RIVERA, Jorge B. "El ensayo de interpretación. Del Centenario a la década del 30", AAVV, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CedAL, 1980, tomo 3, pp. 443 y sigs.

. "El escritor y la industria cultural. El camino hacia la profesionalización (1810-1900)", AAVV, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEdAL, nº 36, 1980.

. "La forja del escritor profesional (1900-1930)", AAVV, *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEdAL, N° 56, 1980.

. *El escritor y la industria cultural. Antología.* Buenos Aires, CEdAL, 1980.

. "Sí y no de Leopoldo Lugones", *Crisis*, 14, Buenos Aires, junio de 1974, p. 10.

ROGERS, Geraldine. *La lógica de la integración en el semanario* Caras y Caretas. *Cultura, política y espectáculo*, tesis doctoral, La Plata, UNLP, 2005.

ROJAS, Ricardo. *La restauración nacionalista. Informe sobre educación*, Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1909.

. *Blasón de Plata*, Buenos Aires, Madrid, Hyspamérica, 1986, "Biblioteca de Nuestro Siglo".

. *Historia de la Literatura Argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, Buenos Aires, Librería "La Facultad" de J. Roldán-Imprenta de Coni Hermanos, Tomo I, 1917.

. *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*, Buenos Aires, Losada, 1951.

ROLDÁN, Darío. *Joaquín V. González. A propósito del pensamiento político-liberal (1880-1920)*, Buenos Aires, CEdAL, 1993.
ROMERO, José Luis. *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX,* Buenos Aires, Ediciones Nuevo País, 1987. "Biblioteca Actual".
. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976.
RUBIONE, Alfredo. *En torno al criollismo. Textos y polémica*, Buenos Aires, CedAL, 1983.
SAER, Juan José. *La vuelta completa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2001.
. *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
. *Lo imborrable*, Buenos Aires, Alianza, 1992.
. *La grande*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005.
SARLO, Beatriz. "Prólogo", en Payró, Roberto, *Obras*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1984.
SARMIENTO, Domingo F. *Conflicto y armonías de las razas en América*, en *Obras completas*, Buenos Aires, Ed. Luz del Día, tomo X, 1953.
SURIANO, Juan. *La cuestión social en la Argentina 1870-1943,* Buenos Aires, La Colmena, 2000.
SVAMPA, Maristella, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1994.
SWIFT, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*, Barcelona, Planeta-Biblioteca La Nación, 2001, trad. de Pedro Guardia Massó.
TERÁN, Oscar. "El dispositivo hispanista", *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas "España en América y América en España"*, Buenos Aires, Instituto de Filología "Dr. Amado Alonso", UBA, 1992, tomo I, pp. 129-137.
. *"El payador* de Lugones o ´la mente que mueve las moles´", *Punto de vista*, XVI, 47, Buenos Aires, diciembre de 1993, pp. 43-46.
. *"Vida intelectual en el Buenos Aires fin–de–siglo (1880-1910). Derivas de la "cultura científica"*, Buenos Aires, FCE, 2000.
UGARTE, Manuel. *El arte y la democracia*, Valencia, Sempere, 1905.
VIÑAS, David. "Prólogo" a Lafforgue, Jorge (comp.), *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2ª ed., 1986, p. XXIX.
VIÑAS, David. *De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.
. *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1983, 2ª ed.
. *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
WEYLAND, Walter G. *Roberto J. Payró*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, 1962.
YÚDICE, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*, Barcelona, Gedisa, 2003, Serie Culturas.
ZIMMERMANN, Eduardo. *Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina 1890-1916*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana – Universidad de San Andrés, 1995.
. *Los intelectuales, las ciencias sociales y el reformismo liberal: Argentina, 1890-1916*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, Centro de Investigaciones Sociales, "Serie Documentos de Trabajo, DTS 115", 1991.

Índice

Avisos

I. Escritores-artistas y Estado durante la modernización (1888-1917)

1. "La providencia de los literatos"
2. Poéticas de Estado. *La tradición nacional* en *El imperio jesuítico*

Desvío. El "exornado estilo": Borges y el paisaje de Lugones

3 El arte de los indoctos y el Estado educador: Lugones y Rojas ante el *Martín Fierro*

Desvío. Las bestias extrañas

4. El escritor-educador como inventor del pueblo: la patria de Ricardo Rojas
5. Un sueño de Payró: los triunfos del escritor fracasado

Desvío. El *raro* caso de Emilio Becher

II. Lugones y el gobierno del arte

6. La ilusión monarca
7. Una patria "cincelada por la luna" (del *Lunario sentimental* a las *Odas seculares*).

Anexo. Notas sobre el ritmo y la rima en el *Lunario sentimental*

8. La espada y el puñal (sobre el penúltimo Lugones)

Coda
Irresponsables, de Mansilla a César Aira

Bibliografía citada